

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Tesi doctoral per a l'obtenció del grau de Doctor per la

Universitat Autònoma de Barcelona

ANNA MURIÀ: L'OBRA NARRATIVA PER A ADULTS

Laia Llobera i Serra

2015

Directors:

Dr. Jaume Aulet i Amela

Dra. Montserrat Bacardí i Tomàs

Programa de doctorat:

Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

SUMARI

1. INTRODUCCIÓ	9
1.1. Sentit bibliogràfic: estat de la qüestió	9
1.2. Justificació	11
1.3. Objectius	12
1.4. Metodologia	13
1.5. Estructura i continguts	14
1.6. Agraïments	15
2. ELS ORÍGENS LITERARIS DE L'ESCRITORA	19
2.1. Els contes de <i>La Nau</i> i <i>La Dona Catalana</i>	21
2.2. <i>Joana Mas</i>	40
2.2.1. Els personatges femenins: la nova condició de la dona catalana	40
2.2.2. Monòleg interior i psiconarració	64
2.2.3. Llenguatge i simbologia: els inicis del lirisme	79
2.3. <i>La peixera</i>	88
2.3.1. Reviviscència modernista i intertextualitat	88
2.3.2. Les opcions vitals de la dona: cultura i talent <i>versus</i> bellesa i frivolitat	101
2.3.3. Discurs poètic i ironia	113
2.3.4. Autobiografisme, poesia i exaltació de la vida	124
3. ELS CONTES DE LA GUERRA	130
3.1. El compromís polític, l'acció periodística i sociocultural	130
3.2. La prosa bèl·lica i/o revolucionària, sentimental i existencial	142
4. L'OBRA DE L'EXILI	166

4.1. Els camins de la clandestinitat	166
4.2. Els contes de <i>Catalunya</i> . Nietzsche i el tema de la llibertat moral	170
4.3. <i>Via de l'est</i> : els inicis de la literatura testimonial	185
4.4. Els contes de <i>Lletres i Pont Blau</i>	202
5. EL RETORN	206
5.1. L'obra de postguerra i de la maduresa	206
5.2. <i>El país de les fonts</i> : una altra concepció de la realitat	211
5.2.1. Les dobles dimensions	219
5.2.2. Paradisos utòpics: països reals? Enigma i fantasia	229
5.2.3. La mort i l'amor	240
5.3. <i>El llibre d'Eli</i>	242
5.3.1. Novel·la o narracions?	242
5.3.2. El món de les dones: desig, bellesa i sensualitat	247
5.3.3. Realitat o ideologia? La família: els déus d'Anna Murià	258
5.4. <i>Res no és veritat, Àlicia</i>	272
5.4.1. La «protectora» de la llar i la dona moderna	272
5.4.2. Intertextualitat i subversió. L'amor entre dones i l'incest entre germans	283
5.4.3. El triomf de la filosofia: el dubte com a lema vital	294
5.4.4. Distància i punt de vista: jocs i disruptions	305
5.5. <i>Aquest serà el principi</i>	310
5.5.1. L'obra com a crònica històrica	310
5.5.2. Galeria de personatges: realitat i ficció	327

5.5.3. «Hi hagué un roure als Pirineus»: llenguatge i simbologia	351
5.5.4. Autobiografisme: el pes del narrador	360
6. CONCLUSIONS	370
7. BIBLIOGRAFIA	377
7.1. Obra escrita d'Anna Murià	377
7.1.1. Obra narrativa per a adults	377
7.1.2. Obra d'assaig	377
7.1.3. Obra narrativa infantil	377
7.2. Obres i articles sobre Anna Murià	378
7.3. Obres i articles sobre altres autors en llengua catalana	380
7.4. Obres i articles sobre literatura catalana	381
7.5. Obra i articles d'autors de literatura contemporània	384
7.6. Obra i articles sobre autors o literatura contemporània	385
7.7. Obres i articles sobre teoria de la literatura	385
7.8. Obres i articles generals	387

Índex de taules

Relació de la narrativa d'Anna Murià dins <i>La Dona Catalana</i>	23
Relació de la narrativa infantil d'Anna Murià dins <i>La Nau</i>	25
Intertextualitat a <i>La peixera</i> i <i>L'alegria que passa</i>	98
Relació de la narrativa breu d'Anna Murià en el període 1936-1938.....	142
Relació de la narrativa d'Anna Murià dins <i>Catalunya</i>	171
Relació de la narrativa d'Anna Murià dins <i>Lletres i Pont Blau</i>	204
Veus narratives en el tractament dels personatges.....	364

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Sentit bibliogràfic: estat de la qüestió

Anna Murià i Romaní és una escriptora important dins el panorama de les lletres catalanes del segle xx. La seva trajectòria literària és extensa i multidisciplinària, en el sentit que aglutina nombrosos gèneres literaris (assaig, novel·la, narració breu i crítica literària, a banda de l'activitat traductora i periodística), al llarg de més de seixanta anys. És per això que no són poques les valoracions de què ha estat objecte per mitjà d'estudis monogràfics, articles i recensions, que han contribuït a la recuperació de l'obra.

Durant la dècada dels vuitanta van aparèixer les primeres aportacions, la majoria provinents de la ciutat de Terrassa, on l'autora passà els últims anys de la vida. Entre d'altres, cal citar el monogràfic de la revista *Mirall de glaç* «Anna Murià: com una proa de futur...», aparegut el 1982, i el conjunt de textos i apunts biogràfics recollits per diversos autors sota el títol *Anna Murià*, que publicà l'Ajuntament de Terrassa el 1989.

A la segona meitat dels anys vuitanta les Edicions de La Sal van potenciar la recuperació de textos de les escriptores dels anys trenta. Una part significativa ateny a l'obra d'Anna Murià: la primera edició d'*Aquest serà el principi* (1986) i la reedició de *Res no és veritat, Alicia* (1987). L'any 1985 l'equip d'editores també va presentar per primer cop *Cartes a l'Anna Murià (1939-1956)*, un aplec epistolar acompanyat d'una llarga entrevista a l'autora.

La dècada dels noranta i inicis del dos-mil van ser importants per a l'estudi de la seva obra. Hi trobem bona part dels treballs apareguts a *Serra d'Or*, signats per Zeneida Sardà (1990), Jaume Aulet (1998, 2003, 2004), Iolanda Pelegrí (1998), Sam Abrams (1998), Neus Real (1998, 2003), Marta Nadal (1999), Feliu Formosa (2004) i Montserrat Bacardí (2004). Durant aquest període van aparèixer nous articles en nombrosos diaris i setmanaris, i ressenyes en diverses publicacions periòdiques: *Mirall de Glaç*, *L'Espill*, *Al Vent*, *Illacrua*, *El Pou de Lletres*, etc., signats per Mercè Ibarz (1986,

1992), Care Santos (1992), Lluís Bosch (1994), Neus Real (1998), Lluís Serrassoles (1998) i Montserrat Bacardí (2004).

Al llarg de la dècada dels noranta també es van publicar treballs des de l'àmbit acadèmic relacionats amb les escriptores catalanes i la guerra, com és el cas de Michael Ugarte i el seu «Women, war and exile: Anna Murià's *Aquest serà el principi*», aparegut a *Catalan Review* el 1997.

L'any 1982 Maria Campillo havia fet una aportació imprescindible pel que fa als escriptors i la guerra civil: *Contes de guerra i revolució*. El 1994 hi contribuï novament amb *Escriptors catalans i compromís antifeixista*. El primer volum, que aplega gairebé un centenar de narracions, recupera material dels escriptors catalans antifeixistes, i el segon, és un estudi exhaustiu sobre les actuacions dels escriptors durant el conflicte.

Quant als estudis biogràfics, l'any 1992, coincidint amb el vuitanta-vuitè aniversari de l'escriptora, Quirze Grifell va publicar una extensa entrevista *Anna Murià, àlbum de records*.

Durant la dècada dels noranta i la primera meitat del dos-mil també van editar-se pròlegs importants d'algunes obres de l'autora: el de *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, de Sam Abrams (1990); el de les *Reflexions de la vellesa*, de Jordi F. Fernández (2003); el de *La peixera*, de Neus Real (2005); i el de *El llibre d'Eli*, de Jaume Closa (2006).

Al llarg d'aquests anys van aparèixer nous treballs biogràfics. Montserrat Bacardí va fer una contribució valuosa amb *Anna Murià. El vici d'escriure* (2004), la primera biografia sobre l'autora i l'única que tenim avui dia. L'any 2007 Joaquim Espinós va publicar un estudi important a *Caplletra*, «Anna Murià: biografia, autobiografia i ficcions», que versa sobre el caràcter autobiogràfic de l'obra de l'autora.

Durant els primers anys del dos-mil també es va iniciar l'edició de les obres completes de la mà del grup de treball de la Biblioteca Anna Murià, de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, que actualment enllesteix aquesta feina i que està integrat per Jaume Aulet, Jaume Canyameres i Jordi F. Fernández. Ha estat Aulet mateix qui ha

reeditat alguns contes rellevants de l'exili a *Anna Murià i Agustí Bartra. Dos contes autobiogràfics* (2000) i *Anna Murià. Quatre contes d'exili* (2002), amb el patrocini de l'Ajuntament de Terrassa. Jaume Aulet també coordina des del 1987 la col·lecció Papers Bartra, de l'Ajuntament de Terrassa.

Així mateix, existeix un gruix considerable d'informació referida a les novel·listes dels anys trenta de Neus Real a *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra* i *Les novel·listes dels anys trenta: obra narrativa i recepció crítica* (2006). Els llibres, que presenten una anàlisi de l'exercici primerenc de Murià, són essencials per a comprendre i estudiar les obres de les narradores de les primeres dècades del segle xx.

En els darrers anys, encara hi ha hagut noves aportacions relacionades amb l'escriptora i la seva trajectòria. Montserrat Bacardí es va encarregar de l'edició de *l'Àlbum Anna Murià. Epistolari familiar (una mostra)*, un recull de correspondència entre Murià, els seus germans i fills. El volum es va publicar l'any 2012, amb motiu de la commemoració dels deu anys de la mort de l'escriptora.

A pesar de la vàlua dels estudis que hem citat, encara no disposem d'una monografia completa i exhaustiva sobre el conjunt de la producció narrativa de l'escriptora.

Aquest treball pretén omplir el buit bibliogràfic que existeix en relació amb l'estudi de l'obra narrativa per a adults, que abraça des de les primeres novel·les, aparegudes abans i durant la guerra civil, fins a la darrera, publicada el 1986.

1.2. Justificació

Són diversos els motius pels quals ara fa sis anys vam iniciar aquest estudi: la rellevància històrica que adquireix la figura d'Anna Murià, la vàlua de la seva obra en el panorama literari català del segle xx i el fet decisiu que no existeixi actualment cap tesi sobre la seva producció per a adults.

La reivindicació d'Anna Murià com a escriptora i l'establiment d'un espai pertinent i reconegut de la seva obra dins la literatura catalana contemporània és un "deute" existent que calia esmenar.

La gènesi d'aquesta tesi té lloc en el treball de final de màster Estudis Catalans: Llengua i Literatura i les seves Aplicacions: Anna Murià: papers de l'exili mexicà, que va dirigir Jaume Aulet l'any 2005 al Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona. Els articles periodístics de Murià, apareguts a les diverses publicacions de l'exili mexicà, van obrir-me les portes a la totalitat de la seva obra. En acabar els estudis de màster i concloure el treball, una conversa amb Montserrat Bacardí va animar-me a iniciar un treball de més envergadura.

La idea inicial era abordar tota la producció narrativa de l'autora, és a dir, les novel·les i les narracions per a adults i la narrativa infantil i juvenil. Tanmateix, a mesura que avançava la investigació, l'ambició del projecte revelava, d'una banda, la seva desproporció i, de l'altra, la inadequació d'un estudi que aplegués anàlisis tan heterogènies com les de la narrativa per a adults i per a infants. És per això que vam acotar l'estudi i ens vam centrar en la narrativa per a públic adult.

El nostre treball recull la necessitat d'establir l'evolució literària de l'autora a partir del seu progrés creatiu. L'anàlisi de la producció menys reeixida amb relació a les obres més elaborades permet comprendre qüestions essencials de l'obra d'Anna Murià, de la seva recepció (per bé que en tenim poques dades), i en general de la literatura catalana d'aquest segle.

1.3. Objectius

L'objecte de la tesi és l'estudi descriptiu, evolutiu i interpretatiu de l'obra narrativa per a adults d'Anna Murià a partir de l'anàlisi de *Joana Mas* (1933), *La peixera* (1938), *Via de l'est* (1946), *El país de les fonts* (1978), *El llibre d'Eli* (1982), *Res no és veritat*, *Alícia* (1984)

i *Aquest serà el principi* (1986), a banda del centenar de narracions breus aparegudes en diverses publicacions periòdiques entre l'any 1927 i el 1986.

Per tal d'assolir els objectius generals, ens proposem: 1) presentar una anàlisi global de l'obra narrativa de l'autora, que permeti situar la seva aportació en el context de l'època i 2) definir els models narratius de l'escriptora en relació amb el conjunt de la prosa catalana contemporània.

Els objectius específics de la nostra investigació se centren a 3) establir els principals eixos temàtics de l'obra: el psicologisme femení, la consciència social, la narració d'idees i el component autobiogràfic i testimonial; 4) examinar el model literari pel que fa al context històric i cultural, els referents de l'autora, el llenguatge i la simbologia, les veus narratives i la diversitat de gèneres.

1.4. Metodologia

Aquest treball es basa, com explicàvem, en la faceta narradora d'Anna Murià, concretament en l'anàlisi del corpus narratiu per a adults.

L'especificitat d'aquest material, la seva qualitat de dispers i multiforme, ha comportat, en primer lloc, la recerca de la totalitat de l'obra publicada existent, és a dir, la recuperació de totes les narracions aparegudes en diaris i publicacions periòdiques, que no s'han tornat a compilar. Això ha implicat una tasca de catalogació cronològica, que ens ha ajudat a traçar les línies d'hipòtesi en relació amb cada període. També ens ha permès reconstruir el corpus de la producció narrativa, encara que hi puguin haver quedar alguns buits, difícils de resoldre si tenim en compte que mai no tindrem la certesa d'haver aplegat la totalitat dels textos.

Després de la identificació de tot el material i d'una lectura detinguda, hem seleccionat el material bibliogràfic adequat per a l'estudi de cada obra.

En una successió diacrònica es presenta l'anàlisi de tot el contingut tenint en compte els models literaris de referència per a Murià, els canvis sociopolítics en relació

amb la significació de les dones en la cultura i la narrativa de preguerra, les transformacions que la guerra i l'exili van ocasionar en el seu bagatge literari i les seves pròpies tendències creatives, que van anar canviant al llarg dels anys.

1.5. Estructura i continguts

El comentari descriptiu i interpretatiu de la producció per a adults d'Anna Murià partia, de bon principi, de quatre hipòtesis: la literaturització de la condició femenina és especialment interessant perquè planteja les opcions vitals de la dona des del punt de vista psicològic, amb diverses temàtiques i disjuntives, que van més enllà del retrat sociològic i que responen a un sistema de valors molt concret; el rerefons ideològic de les obres reflecteix el desig de ruptura amb el sistema ideològic tradicional; les vivències personals de l'autora són la columna vertebral de bona part de la producció narrativa, i el llenguatge líric és rellevant no només com a recurs literari sinó com a base d'una concepció vital marcada per la poesia.

Des de la perspectiva estructural, aquest estudi és format per cinc capítols amb diversos apartats.

El primer capítol és, justament, aquest, el dedicat a la introducció de l'estudi.

El segon, se centra en els orígens literaris de l'escriptora. En aquest cas hem examinat les primeres temptatives literàries, és a dir, els contes de *La Dona Catalana* (1927-1930) i *La Nau* (1930-1931) i les novel·les *Joana Mas* (1933) i *La peixera* (1938). L'estudi aborda específicament el tema amorós de les primeres narracions, el psicologisme femení de la primera novel·la i la crítica social i la narració d'idees de la segona. Un altre aspecte que en sobresurt és l'ús del llenguatge poètic com a via d'inserció d'un model literari basat en la recerca de la bellesa. Aquest aspecte es fa present al llarg de tota l'obra i constitueix un dels eixos estilístics fonamentals de tot el material.

El tercer capítol s'endinsa en els contes de la guerra apareguts a *Meridià*, *Mirador* i *Catalans!* entre el 1936 i 1939. Hi analitzem el compromís polític i sociocultural de l'escriptora en connexió amb la dedicació periodística durant la guerra civil. Les

línies de treball es basen en el caràcter bèl·lic i revolucionari, també existencial, que caracteritza les narracions d'aquest període.

El quart capítol aborda tota l'obra apareguda durant l'exili, les narracions publicades a *Catalunya* entre 1941 i 1955 i el recull de contes *Via de l'est*. En aquest apartat ens interessem pels inicis de la literatura testimonial de l'autora i estudiem els contes publicats a *Lletres* i *Pont Blau* entre 1944 i 1954.

El cinquè (i darrer) capítol de la tesi cobreix l'obra de postguerra i de la maduresa: *El país de les fonts* (1978) i altres contes apareguts en diverses publicacions, *El llibre d'Eli* (1982), *Res no és veritat, Alícia* (1984) i *Aquest serà el principi* (1986). Es tracta del capítol més extens i heterogeni (hi ha narracions breus i novel·les), però també el que confirma les hipòtesis inicials. En aquest cas valorem les línies temàtiques fonamentals, el tractament de la dona i els aspectes que se'n deriven (l'amor, la maternitat, la vellesa...), la literatura d'idees (la mort, el pas del temps, el dubte), els diferents plantejaments de la realitat (les dobles dimensions, els paradisos utòpics...) i la literatura testimonial i autobiogràfica.

Finalment, a l'apartat de les conclusions, sintetitzem els eixos principals de la narrativa d'Anna Murià i definim les característiques de tota l'obra. També hi exposem els elements que han anat sobresortint de les anàlisis dels diferents apartats per tal de dotar l'estudi d'una visió final aprofundida.

1.6. Agraïments

Aquesta tesi doctoral no hauria estat possible sense els savis i valuosos consells dels doctors Jaume Aulet i Montserrat Bacardí, directors de la tesi i professors durant els meus anys de formació universitària. Vull fer un esment especial a Jaume Aulet per haver-me guiat en la realització del treball de recerca Anna Murià: papers de l'exili mexicà, embrió del present estudi, i a Montserrat Bacardí, que m'esperonà a endinsar-me en la realització d'aquest treball. A tots dos, el més sentit agraïment.

També vull donar les gràcies als doctors Víctor Martínez-Gil i Maria Campillo, professors del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ells m'han aconsellat en les nombroses trobades de seguiment de tesi que hem fet al llarg de sis anys.

Vull dedicar una menció especial a Jordi F. Fernández i als membres de Mirall de glaç (Grup de Literatura dels Amics de les Arts i Joventuts Musicals de Terrassa), que m'han obert les portes de casa seva i m'han obsequiat amb reedicions de l'obra d'Anna Murià i Agustí Bartra. A tots ells, especialment a Xavier Serrahima, els vull donar les gràcies per la magnífica vetllada que vam passar compartint versos. Els estaré eternament agraïda.

Aquest estudi, malgrat tot, no hauria arribat a port sense la generositat, el recolzament i suport constants del meu marit, els meus pares, el meu germà i tota la meva família, motor indispensable de la meva vida.

Dono les gràcies a totes les persones que han estat al meu costat durant la recerca, amics i companys de viatge que han facilitat l'arribada a Ítaca d'aquest treball.

Escriure: ordenar en forma harmoniosa, damunt del paper, les paraules que s'acudeixen al nostre pensament per expressar unes idees.

Per què? Perquè sentim el desig irreprimit de fer-ho.

Anna Murià¹

1 Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, 10, p. 67.

2. ELS ORÍGENS LITERARIS DE L'ESCRITORA

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.²

En les últimes dècades del segle XIX i fins als anys 30 del segle XX la renovació del projecte polític catalanista i la represa cultural a Catalunya van promoure l'accés de la dona al consum de la literatura. Des d'un punt de vista sociopolític, la incorporació de la població femenina a la massa lectora en llengua catalana permetia dotar al país d'una normalitat cultural que es plantejava i perseguia des de l'època de la Mancomunitat.

Els nous temps redibuixaven el paper de la dona en una nació que aspirava a una modernitat homologable als estàndards europeus.

Les transformacions educatives en matèria femenina impulsades per diverses associacions pedagògiques, com ara Rosa Sensat o l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, van ajudar a crear públic femení adreçat al consum de cultura. Així ho il·lustra el naixement de l'Institut de Cultura Popular de la Dona, fundat per Francesca Bonnemaison l'any 1909.

Al marge dels avenços educatius, a final dels anys vint i durant tota la dècada dels trenta, les plataformes socioculturals van prendre un posicionament essencial per tal de nodrir els rengles de lectores. L'aparició d'un gran nombre de publicacions periòdiques destinades a les dones (*La Dona Catalana*, *Llegiu-me*, *Dona Gentil*, *Portantveu del Club Femení i d'Esports de Barcelona*, *Bondat-Bonté*, *Claror*, etc.), l'increment de seccions femenines als diaris catalans i l'augment de conferències i seminaris adreçats al públic femení van esdevenir fonamentals per tal de captar noves lectores.

Com a conseqüència d'aquestes transformacions, les institucions i les diferents tribunes culturals van obrir les portes a les intel·lectuals catalanes. L'arribada de la Segona República va comportar un nou fenomen literari: l'augment exponencial

2 «Ecos. La literatura femenina», *La Rambla*, 155 (24-12-1932), p. 13.

de la nòmina d'escriptores en el panorama de les lletres catalanes, que va donar com a resultat un entramat heterogeni, en el qual convergien raons de sexe, política, literatura i modernitat.³

És en aquest context sociocultural que situem els orígens literaris d'Anna Murià, que «va sentir l'impuls d'escriure»⁴ des de ben petita.

Als dotze o tretze ja anys havia escrit un conte i l'havia enviat a *En Patufet*, la publicació setmanal de caràcter catalanista que es llegia a casa seva. L'ambient familiar havia propiciat en ella passió per la lectura i inquietuds intel·lectuals. El pare, Magí Murià, el conegut activista dels anys vint, havia format part de la redacció de la revista *Festa* i havia dirigit la productora cinematogràfica Barcinografo l'any 1918. El 1925 va crear l'edició de *La Dona Catalana*, que dirigí fins al 1930.

L'educació externa que va rebre Anna Murià seguia la mateixa línia de desvetllament intel·lectual. El 1910 entrà a estudiar a les Religioses de la Congregació del Sant Infant Jesús, una escola de monges francesa, on tot l'ensenyament s'impartia en francès. L'any 1917 va ingressar a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, on va cursar estudis de comerç.⁵ No va començar el batxillerat fins uns anys més tard (quan ja vorejava la trentena) a l'Ateneu Enciclopèdic Popular, per bé que l'esclat de la guerra civil li va impedir acabar els estudis.

Amb tots aquests condicionants al darrere, l'escriptora va encetar ben aviat la primera etapa literària (1927-1939), durant la qual va publicar una cinquantena de proses i narracions, dues novel·les, *Joana Mas*⁶ i *La peixera*,⁷ i dos opuscles de caire polític, *La revolució moral*⁸ i *El 6 d'octubre i el 19 de juliol*.⁹

3 Per a una visió aprofundida de la novel·lística catalana de l'època i la producció narrativa de les escriptores dels anys trenta, vegeu Neus REAL, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006; i Neus REAL, *Les novel·listes dels anys trenta: obra narrativa i recepció crítica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

4 Jordi F. FERNÁNDEZ, «Anna Murià: els contextos i l'obra literària», dins Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 14.

5 Per a una descripció detallada sobre la infantesa de l'escriptora i la seva formació, vegeu Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vici d'escriure*, Barcelona, Pòrtic, 2004. Per als orígens familiars, vegeu també Jordi F. FERNÁNDEZ, «Anna Murià: els contextos i l'obra literària», dins Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 9-14.

6 Anna MURIÀ, *Joana Mas*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1933.

7 Anna MURIÀ, *La peixera*, Barcelona, Edicions Populars Literàries, 1938.

8 Anna MURIÀ, *La revolució moral*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1934.

9 Anna MURIÀ, *El 6 d'octubre i el 19 de juliol*, Barcelona, Antecedents i Documents, 1937.

2.1. Els contes de *La Nau* i *La Dona Catalana*

Les primeres incursions narratives d'Anna Murià, el que entenem i establím com a naixement literari de l'escriptora, es desenvolupen a finals de la dècada dels anys vint i a principis de la Segona República, i es concentren en un context periodístic, en el marc d'una sèrie de publicacions periòdiques emergents durant l'etapa de preguerra.

En el període comprès entre 1925 i 1933, Anna Murià publica a *La Dona Catalana*, *La Nau*, *L' Opinió*, *La Rambla*, *Bondat-Bonté*, *El Borinot*, *La Publicitat*, *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* i el *Portantveu del Club Femení i d'Esports de Barcelona*. Aquesta desena de diaris, setmanaris, revistes i butlletins la situen inicialment en una dimensió estrictament periodística, per bé que també trobem en les pàgines de la premsa demostracions literàries de l'autora. Són les que apareixen a *La Dona Catalana* i *La Nau*, les dues publicacions que contenen la totalitat del corpus narratiu de l'etapa de preguerra, a excepció del *Portantveu del Club Femení i d'Esports de Barcelona*, en el qual es reediten alguns contes que ja havien aparegut a les altres dues publicacions.

Encara que són fàcilment identificables les col·laboracions a *La Dona Catalana* amb el fet que Magí Murià (fundador de la revista) fos el seu pare, la filla del director mai no es va beneficiar de la influència familiar per a escriure-hi. Ho evidencia el fet que hi enviés el seu primer escrit per correu i amb pseudònim.

A *La Dona Catalana* i *La Nau* Murià va presentar una cinquantena de contes i proses literàries i més de tres-cents cinquanta comentaris, ressenyes, entrevistes, informacions i alguna traducció. Es tracta d'una etapa eminentment periodística, molt prolífica, que introdueix l'autora en l'activitat narrativa i que conclou amb l'aparició de les dues primeres novel·les a mitjan anys trenta.¹⁰ Els primers exercicis narratius, apareguts a les revistes entre el 1927 i el 1931, representen, és evident, un còmput molt

10 Durant la dècada dels anys trenta, paral·lelament a les seves dedicacions literàries, Murià desenvolupa un compromís cap al país amb una intensa activitat política: participa en campanyes per a l'indult dels presos del complot del Garraf l'any 1930, d'ajut als presos del 6 d'octubre de 1934, i en la recollida de signatures per demanar l'Estatut de Catalunya. A banda de les campanyes, l'any 1932 l'escriptora entra a militar a Acció Catalana i Esquerra Republicana, i a Estat Català l'any 1936, del qual formarà part del comitè central. Alhora treballa a la Unió de Dones de Catalunya i esdevé secretària del Club Femení i d'Esports de Barcelona, on acaba dirigint la seva publicació mensual.

reduït, gairebé residual, en relació amb l'activitat periodística, però és innegable que esdevenen objecte d'anàlisi essencial dins l'etapa formativa de l'escriptora.

Anna Murià, que col·labora a *La Dona Catalana* assíduament durant quatre anys sota diversos pseudònims (*Roser Català*, *Anna Maria* i *Marta Romaní* són els més utilitzats), s'hi estrena l'any 1926 amb un grup de sis comentaris i tres poemes. Però no és fins al febrer de 1927 que hi presenta el primer relat: «Una rialla».

L'escriptora publica a la revista un total de deu contes per a adults i una trentena de proses literàries. Malgrat que les que fronteres textuais són difuses, aquestes proses es diferencien de les narracions perquè transiten entre la realitat i la ficció i aporten experiències reals i reflexions de l'autora, les quals s'articulen en diferents modalitats: assaig, dietari, descripció, entre d'altres. El corpus dels contes, en canvi, desplega els eixos bàsics, en termes conceptuals, de la producció novel·lística de preguerra: la temàtica amorosa (amb dos estadis molt repetits: la idealització de l'amor i el desengany), les relacions sentimentals i el protagonisme femení.

La majoria es caracteritzen per la construcció del relat en tercera persona a partir d'un narrador extradiegètic i heterodiegètic omniscient. Les proses poètiques, a diferència de les narracions, presenten en bona part dels casos un text en primera persona mitjançant la veu d'un narrador intradiegètic i homodiegètic.

Al marge de l'omissió de l'estructura tradicional de la narració (plantejament, nus i desenllaç), les proses descriuen els pensaments interns del narrador, com si es tractés d'un relat de confessions o els fragments d'un dietari. Malgrat tot, els límits entre uns i altres són tan difusos que alguns casos es troben a cavall de totes dues modalitats.

Al grup de proses i contes s'afegeix el recull *Apunts*, guardonat en els Jocs Florals del Rosselló el 1930 amb la Confirmació del Premi de l'Any de prosa catalana. Són textos molt breus que descriuen tota mena de sensacions i pensaments i que són més propers a les proses literàries que als contes. Es distancien de les proses, tanmateix, per la curta extensió i pel fet d'aparèixer publicats per primer cop en un recull (editat per l'editorial de la revista el mateix any).

Més enllà de l'anàlisi aprofundida que en farem posteriorment, els quadres que presentem a continuació aporten una visió cronològica de tota aquesta producció i de la catalogació de les tres modalitats narratives.¹¹

Relació de la narrativa d'Anna Murià dins *La Dona Catalana*

ANY I PUBLICACIÓ	TIPUS
1927	
«Una rialla», n. 71 (11-II), p.12. Roser Català	Conte
«Dues novel·les», n. 82 (29-IV), p. 3. Marta Romaní	Conte
«Les roses de Santa Rita», n. 85 (20-V), p. 4. Roser Català	Conte
«Confidències d'una solterona de cinquanta anys», n. 87 (3-VI), p. 4. Per la transcripció: Roser Català	Prosa literària
«Joventut», n. 94 (22-VII), p. 2. Roser Català	Article literari
«Fou un somni», n. 96 (5-VIII), p. 2. Roser Català	Conte
«Imitació», n. 98 (19-VIII), p. 2. Roser Català	Conte
«Sota les Agudes», n. 99 (27-VIII), p. 2. Roser Català	Conte
«Una mirada, una flor, una llàgrima», n. 101 (9-IX), p. 2. Roser Català	Prosa literària
«Les edats de l'amor», n. 101 (9-IX), p. 3. Marta Romaní	Prosa literària
«Gelosia», n. 104 (30-IX), p. 2. Roser Català	Prosa literària
«La platja sense fi», n. 110 (11-XI), p. 2. Roser Català	Prosa literària
«Entrant a la vida. Ço que em diu el germà», n. 111 (18-XI), p. 2. Roser Català	Prosa literària
«Esboç», n. 113 (2-XII), p. 2. Roser Català	Prosa literària
1928	
«No! Fuig, desengany. Encara! (Literatura cubista)», n. 120 (20-I), p. 4. Roser Català	Prosa literària
«La nina-carnestoltes», n. 124 (17-II), p.12. Roser Català	Prosa literària

11 Els quadres inclouen una relació cronològica de tot el material publicat per Anna Murià entre els anys 1925 i 1932 a *La Dona Catalana* i *La Nau*. En cada cas es proporciona el títol del text, el número de l'exemplar de la revista o setmanari, la data de publicació i el número de la pàgina, seguit de la signatura de l'autora (pseudònim o nom real) i la informació corresponent a la tipologia textual.

«Un amor en la Quaresma», n. 128 (16-III), p. 2. Roser Català	Conte
«Una lletra de l'amiga», n. 136 (11-V), p. 4. Roser Català	Prosa literària
«Mandra d'istiu», n. 146 (20-VII), p. 2. Roser Català	Prosa literària
«Els genis-crisàlides», n. 156 (28-IX), p. 2. Roser Català	Prosa literària
«Amb la ploma a la mà», n. 159 (19-X), p. 2. Anna Murià	Prosa literària
«Els ocells engabiats», n. 163 (16-XI), p. 12. Anna Murià	Prosa literària
«La meva amiga», n. 164 (23-XI), p. 2. Anna-Murià	Prosa literària
1929	
«El déu de la velocitat», n. 171 (11-I), p. 4 i 5 Anna Murià	Conte
«Amorettes. Segle dinou», n. 175 (8-II), p. 4. Anna-Maria	Prosa literària
«La princesa que no trobava marit», n. 175 (8-II), p. 4. Marta Romaní «Amorettes. Es fa així», n. 179 (8-III), p. 2. Marta Romaní	Conte Conte
«Quan l'amor entra», n. 182 (29-III), p. 11. Roser Català	Prosa literària
«Amorettes. La vinya», n. 183 (5-IV), p. 2. Anna Maria	Conte
«Roses d'abril», n. 185 (19-IV), p. 6. Roser Català	Prosa literària
«Força! Força!», n. 188 (10-V), p. 5. Roser Català	Prosa literària
«Cada amor una desil·lusió», n. 189 (17-V), p. 2. Roser Català	Prosa literària
«Himne triomfal», n. 190 (24-V), p. 11. Roser Català	Prosa literària
«Anníbal al Rosselló». Lema: "El pas de l'amor"», n. 192 (7-VI), p. 4 i 5. Anna Murià	Conte
«Vull ésser mestressa de la meva vida...», n. 198 (19-VII), p. 4. Roser Català	Prosa literària
«L'hora de plorar», n. 203 (23-VIII), p. 15. Roser Català	Prosa literària
«Els efluvis de la música», n. 207 (20-IX), p. 6. Roser Català	Prosa literària
«Com sóc feliç», n. 211 (18-X), p. 6. Roser Català	Prosa literària
«Enveja», n. 217 (29-XI), p. 6. Roser Català	Prosa literària
«Oda a la modisteta», n. 219 (extraordinari) (13-XII), p. 4. Roser Català	Prosa literària
«Nadal ciutadà», n. 221 (25-XII), p. 4. Roser Català	Prosa literària
1930	
«L'oració del cavaller», n. 237 (18-IV) [p. 15]. Roser Català	Prosa literària
«Trinitat feliç», n. 244 (6-VI) [p. 2]. Anna Murià	Apunts literaris

«Un poema de la misèria», n. 246 (20-VI) [p. 7]. Anna Murià	Apunts literaris
«Rol de moralista», n. 247 (27-VI) [p. 2]. Anna Murià	Apunts literaris
«El moment», n. 249 (11-VII) [p. 13]. A. M.	Apunts literaris
«Visió blava», n. 252 (1-VIII) [p. 4]. Anna Murià	Apunts literaris
«L'Estel», n. 253 (8-VIII) [p. 12]. Anna Murià	Apunts literaris
«Adéu, amor!...», n. 255 (22-VIII) [p. 2]. Roser Català	Prosa literària
«Pel carrer», n. 255 (22-VIII) [p. 13]. Anna Murià	Apunts literaris
«Força!», n. 257 (5-IX) [2]. Anna Murià	Apunts literaris

Relació de la narrativa infantil d'Anna Murià dins *La Nau*

1930	
«La rateta que no volia escombrar l'escaleta», 1-XI (La Llar i la Societat. Per als infants) [p. 4]. Sense signar	Conte
«Faula de les mil i una nits», 15-XI (La Llar i la Societat). [p. 3]. Sense signar	Conte
«La bossa d'or», 9-XII (La Llar i la Societat. Per als infants) [p. 4]. Sense signar	Conte
«Conte de Reis», 31-XII (La Llar i la Societat. Per als infants). A. M. R. Seguit de les notes «Conferències» i «Infermeria domèstica» [p. 10]. Sense signar	Conte i informació
1931	
«Petita rondalla», 4-II (La Llar i la Societat. Per als infants). [p. 7]. Sense signar	Conte
«L'escarabat al seu fill li deia perleta», 5-V (La Llar i la Societat. Per als infants) [p. 3]. Sense signar	Conte

Davant del conjunt, força reduït, de narracions per a adults de *La Dona Catalana* que es van publicar en bona part el 1927, val la pena fixar-se en la preeminència de les prosas literàries, que s'inicien i es consoliden el 1928 i es mantenen a les pàgines de la revista fins al 1930. La taxonomia d'aquests textos, singular i heterogènia, ja anuncia una de les tendències principals de l'obra narrativa posterior,

especialment la de la maduresa: la inclinació als apunts impressionistes i una literatura de caràcter suggestiu i temàtica àmplia. Els contes, en canvi, sí que comparteixen una temàtica comuna, que se centra en les relacions amoroses i els personatges femenins.

Aquest és el cas de la primera narració, «Una rialla», un conte líric molt breu (ocupa tan sols mitja pàgina), que descriu la rialla d'una noia. Es tracta d'un retrat que apel·la a la perfecció femenina a l'estil de la *donna angelicata*, l'ideal de feminitat inspirat en els tòpics de l'amor cortès i l'estilnovisme. El personatge connectarà amb la protagonista de la primera novel·la, *Joana Mas*, i l'assumpció de dos models femenins: l'àngel de la llar (o la beata) i la dona dimoni.

En diversos articles de *La Dona Catalana* Anna Murià ja havia donat suport a una mena de *femme fatale*, una dona frívola i liberal que viu únicament per seduir els homes. A «La coqueteria ben entesa», per exemple, un article aparegut al setmanari l'any 1927, l'escriptora presenta un decàleg de consells sobre l'art de la seducció i la coqueteria. Des del seu punt de vista:

La dona té naturalment el desig d'agradar, no a una persona determinada, sinó a tothom, començant per ella mateixa. Però la coqueteria, estrictament considerada, és el desig de fer-se agradable als homes. I per què no ha d'ésser bo, i fins necessari, aquest desig?

[...]

Cal saber si hom té els ulls bonics, o la boca, o els cabells, i fer-ne lluir la bellesa; com també cal donar-se compte de ço que sigui imperfecte, per a dissimular-ho. Sense mostrar un parlar estudiat, cal procurar-se una conversa agradable, atractívola, d'aquelles converses que alegren i acaronen l'oïda; una parla fàcil, que segueixi tots els temes banals o profunds amb lleugeresa viva, que sàpiga deturar-se, o acaparant la paraula en monòleg constant.

És evident que l'autora admet un model femení sotmès a la voluntat masculina, una visió que no sorprèn si tenim en compte la incidència de la moral tradicional en la societat de principis de segle. La pretesa modernitat de la dona que apareix a l'article delata el pes de l'ideari patriarcal: la coqueteria és assimilada com a arma de seducció femenina. Tanmateix, segons l'escriptora, la dona ha d'agradar els

homes perquè la coqueteria «ben entesa» pot proporcionar-li «grans beneficis», com ara l'emancipació. El pretext del flirteig per obtenir més independència de l'home reflecteix els canvis socials i culturals que estaven afectant la dona durant la dècada dels anys vint. Moltes veus femenines, entre elles la d'Anna Murià, preconitzaven la cura de l'aparença com a element indispensable per a assolir la modernitat a la qual hom aspirava. Com apunta Neus Real al seu estudi sobre les narradores dels anys trenta, «aquestes posicions remetent al prototipus ideal de new woman que es va configurar en el període, prototipus que, a casa nostra, s'emmarcava en un feminisme més reformador que revolucionari».¹² L'any 1930 Murià publicava un text a La Nau en què reivindicava, en una direcció paral·lela a l'article de La Dona Catalana, la transcendència del físic i l'estètica.¹³

És en aquest context, tornant a la qüestió narrativa, que l'escriptora va publicar un altre conte amb protagonisme femení l'any 1927. «Dues novel·les», una narració dividida en dues seccions, «Segle xv» i «Segle xx», explica la vida de dues dones que són a punt de casar-se. «Segle xv» és el relat d'una comtessa que està enamorada d'un home amb qui no es pot casar. La noia es treu la vida el dia abans de contreure matrimoni (per conveniència) amb un home que no estima. «Segle xx», en canvi, narra el casament concertat d'una altra noia, aquest cop contemporània, que sí que admet el matrimoni perquè la celebració esdevé la via per a donar-se a conèixer en societat. Al final del text el marit pateix un accident i mor, i la protagonista ho celebra perquè el color negre del dol la fa «interessant». El tema del segon relat enllaça amb una de les qüestions que apareixen a *Joana Mas*, la relació de la dona de la burgesia amb la societat del seu temps i les convencions socials, alhora que remet al model de la dona-diable, que només s'acosta als homes per interès.

Que la dona petrarquista sigui un altre model recurrent en les narracions d'aquesta etapa és revelador. L'adhesió a un model femení liberal combinat amb el de la *donna angelicata* posa en relleu les mancances ideològiques de l'autora, que deambula per la temàtica femenina d'una manera força arbitrària i inconnexa. El seu és un començament literari amb moltes contradiccions conceptuals, producte d'una

12 Neus REAL, *Les novel·listes dels anys trenta: obra narrativa i recepció crítica*, op. cit., p. 164.

13 Anna MURIÀ, «De què parlàvem», *La Nau*, 1-IX-1930.

creació jove i inexperta, que no acaba de controlar els continguts ficticials de les narracions.

A tall d'exemple, en el número 85 del setmanari apareix «Les roses de Santa Rita», un relat sobre una noia dolça i ingènua, que descobreix la dolenteria del seu company. De nou, es torna a presentar el model femení de la noia angelical, la noia-infant, gens maliciosa, que és enganyada pel seu home:

Una vella que sortia contemplà l'incident. Contemplà la cara bruna, dolçament enrogida, de la donzella. Contemplà els ulls negres que cantaven amor i alegria, i el roig de la boca, germà del de les taques del mocador. I contemplà després la figura esvelta i forta que s'inclinava amorosament vers ella.

-Ai, noia!... Malastrugança- T'han punxat les roses en entrar a l'església!...¹⁴

La juvenesa, la bondat, la feblesa, els atributs característics de la noia-àngel, queden contraposats a la fortalesa i la superioritat de l'home, que «s'inclina vers ella» com a senyal de protecció i seguretat, en una voluntat d'assimilar unes característiques molt particulars de la sexualitat de la dona en relació amb la de l'home.

Des d'aquest prisma, als primers contes es refermen dues tipologies femenines: la dona-àngel (amb ressonàncies a la beata), dolça i abnegada, i la dona-diable, un personatge interessat, mesquí, sense escrúpols, que atorga al matrimoni una funció utilitarista, exactament el que fa la protagonista de «Segle XX» a «Dues novel·les».

Aquesta doble modalitat femenina, que es fa present a *Joana Mas*, remet directament a un segon element d'anàlisi, la qüestió amorosa i les relacions entre home i dona.

L'any 1927, en el número 96 de la revista, Murià va presentar «Fou un somni», una història d'amor entre dos joves, la Gràcia i en Manuel, que s'enamoren amb l'arribada de la primavera. El tema del relat gira entorn de la fugacitat de l'amor i es compara amb l'arribada de l'estació. L'autora presenta un idil·li amorós entre una parella

14 Anna MURIÀ, «Les roses de Santa Rita», *La Dona Catalana*, 85 (20-V-1927), p. 4.

de joves que, enduts per la irreflexió de la primera passió, cauen dins la trampa de l'ideal de l'amor romàntic. En aquest cas la bellesa de la primavera en la seva màxima esplendor, comparada amb la bellesa de la protagonista, serveix com a metàfora de la vivència de l'amor en el seu punt més àlgid, una idea que es repeteix sovint en els inicis amorosos dels relats de Murià:

La Primavera, com una dona havia arribat als seus trenta anys, i es trobava en la plenitud de la bellesa. Quan els passés, ja es marciria, car havia escampat tota la ufana de les seves gràcies.

En mig d'aquell deliri de beutat, Gràcia que en fruïa quietament dolçament encisada, assaborint l'aire fresc i mirant el sol com un amic, sentí unes paraules d'amor que la tragueren amb neguit del seu tranquil lliurament a l'abraçada de la primavera.

Així, amb el final de la primavera i l'adveniment de la nova estació es constata que l'amor espontani, admirat solament per la majestuositat del seu esclat, és efímer com les estacions de l'any.

El tema de la fugacitat de l'amor i la joventut sentimental torna a aparèixer en una altra narració d'aquesta etapa: «La vinya», un conte que presenta la història de la Maria Lluïsa, una barcelonina que s'enamora d'un noi de pagès, en Jaume, durant un estiu. Després d'un any, quan torna a arribar el bon temps el noi demana la mà d'una noia del poble i la Maria Lluïsa es queda sense el seu amor. El conte, que aborda la qüestió amorosa (l'autora l'anticipa, com en d'altres casos, amb un subtítol ben al·lusiú: «Amorettes») per mitjà de dos estadis, l'enamorament i el desengany, uneix les dues etapes de l'amor amb els cicles de la natura.

El mateix any Anna Murià publicava «Les edats de l'amor», una prosa literària en la qual torna a tocar la qüestió de l'amor en la joventut. Ho fa per mitjà de la visió de tres dones, una de divuit anys, la Núria, que busca viure una passió, una de vint-i-tres, la Josefina, que defensa un amor abnegat, i una de vint-i-vuit, l'Adela, que valora una relació tendra i respectuosa. Les tres protagonistes tornen a posar sobre la taula altres aspectes relacionats amb l'amor com el desencís i la fugacitat.

L'any 1929 l'escriptora va presentar «Cada amor una desil·lusió», la prosa en què una noia i una monja conversen sobre els desenganys de l'amor. La primera tem no poder trobar l'home de la seva vida i la segona mira de convèncer la primera de la impossibilitat del fet. El relat, doncs, versa sobre la idealització de l'amor per tal de destronar l'ideal romàntic. L'operació és similar a la d'«Es fa així», un conte que apareix el mateix any i que explica el desengany amorós de la Fina, una noia que festeja per primer cop amb en noi, en Dalmau (a qui anomenen Dalmó), i ben aviat hi trenca. La noia surt a passejar molt sovint amb tres amigues pel Passeig de Gràcia (el carrer on les protagonistes fan relacions socials), però després de la ruptura deixa de fer-ho i s'apunta a un centre excursionista. El relat clou amb la frase «aneu, aneu a *fer experiments*», que la protagonista adreça a les tres amigues, que continuen anant a passejar per trobar parella. La ironia del desenllaç posa de manifest una actitud de burla i menyspreu envers el costum de festejar. El títol de la narració («Es fa així») remet a la solució per vèncer el desengany amorós: abandonar la recerca de parella i anar-se'n a la muntanya.

Malgrat tot, és la mateixa Murià qui també va publicar narracions amb una temàtica completament contrària a aquesta. A «Imitació», el conte publicat el 1927, és precisament l'ideal de l'amor romàntic el que s'acaba imposant en la història de Maria-Anna i Andreu-Manuel, dos joves enamorats en silenci l'un de l'altre, que no gosen manifestar-se els sentiments per por a ser ferits. Al final, gràcies a l'ajuda d'una amiga (que és qui narra la història) els joves comencen una relació.

Un altre aspecte que emergeix d'aquestes narracions amoroses és l'admiració dels enamorats, especialment de la dona a l'home.

A «El déu de la velocitat», un relat de dues pàgines publicat el 1929, l'escriptora explica la història de la Pilar i en Robert, dos cosins que circulen dins d'un cotxe a molta velocitat. Del conte, en crida l'atenció la presentació de l'enamorament des del punt de vista de l'adoració de la dona a l'home. En Robert vol seduir la cosina, però ella no se sent gens atreta pel parent. La narració descriu el viatge que fan els personatges amb el cotxe, el qual es converteix en la sublimació de l'enamorament com a conseqüència d'una acció arriscada i perillosa, perquè en Robert cada vegada

viatja a més velocitat. La cloenda del conte coincideix amb l'acabament del viatge, moment en què la Pilar s'enamora del seu cosí, que ja s'ha convertit en l'home valent i arriscat que desitjava per company:

Has tingut molta por?

Ell respongué amb un – No – equívoc, tot mirant a l'entorn amb la cara esgrogueïda.

-No em sembles... no em semblaves tu. Semblaves... semblaves... sobrenatural... un déu...

...de la velocitat?... Però has tingut por? Digues – insistí en un to de múltiple interrogació.

Una por especial.... una sensació... Em produïes un efecte... un...

Un calfred?? – I clavava la mirada en els ulls de la cosina.

Sí... –respongué ella arraulint-se en els braços del *déu de la velocitat*.¹⁵

La Pilar esdevé, des d'aquest punt de vista, el prototipus de la noia enlluernable, que queda captivada per un home en qui mai no s'hauria fixat, («ets com tothom»), i que ara veu com un «déu», després d'haver dut a terme la gesta amb el cotxe.

En aquest cas, igual que en els contes de *La Dona Catalana*, l'amor sembla justificar l'admiració extrema de la dona a l'home, una tematització del fet amorós que es visualitza al llarg de tota l'obra de Murià i que va en plena sintonia amb les seves experiències personals.

Malgrat que tots els contes d'aquest període són de tema amorós, n'hi ha un que destaca no només per la qüestió sentimental sinó pel guardó que va rebre als Jocs Florals del Rosselló. Es tracta d'«Anníbal al Rosselló», la narració que relata l'arribada dels cartaginesos al Rosselló i que descriu la relació entre una noia i el general. Les descripcions del paisatge, el llenguatge dels personatges i la presentació d'himnes tribals al déu sol recreen el mite d'Anníbal per mitjà d'un discurs en el qual el mític i

15 Anna MURIÀ, «El déu de la velocitat», *La Dona Catalana*, 171 (11-I-1929), p. 5.

l'oníric s'entremesclen: «Ran de l'atzur, sentat sobre una roca que porta assenyalades les brutals carícies de les tempestes, Anníbal reposa».¹⁶

L'enamorament del general i la noia (en fa referència un subtítol cristal·lí: «El pas de l'amor»), torna a posar de manifest el tema de l'admiració de la dona a l'home. «Anníbal al Rosselló» esdevé un exemple ben clar d'un dels eixos principals de l'obra primerenca: la qüestió amorosa, que gairebé sempre s'emmarca en el cànon romàntic.

Les proses literàries, en canvi, inclouen una temàtica més àmplia (l'amor, l'amistat, la felicitat, la tristesa...) i evoquen pensaments de l'autora. Aquest és el cas d'un grup de textos que apareixen sota el títol «Recurrent Catalunya», i que recreen les vivències de l'escriptora en els seus viatges per la geografia catalana. Alguns presenten, des del punt de vista lingüístic, un estil molt propi de narrar, propens al lirisme, que s'anirà materialitzant al llarg de tota la producció.

Són proses d'extensió breu, a cavall del comentari descriptiu i la crònica de viatges, en les quals el narrador pren part de la dramatització:

Voleu sentir sobre el vostre cor el pes de la immensitat?

Veniu amb mi. Jo us faré sentir la solitud del viatge del Sahara, la del pescador en mig de la mar, la del Mireia en el seu pelegrinatge amorós.

Sortim de l'Escala, una de les sirenes empordaneses ajagudes entre roques.

Prenem un camí de pins i baladres (jardí o bosc?), una carretera ben curada.

[...]

Sobre aquest poblat hi ha caigut una pluja florida.

Les cases que el temps ha enrunat han estat convertides per una mà piadosa en jardins d'ensomni, en les quals les flors i les plantes creixen per sobre les pedres caigudes.

En el poble hi ha més jardins que cases, perquè una poetessa hi ha vessat totes les bel·leses del seu esperit.

[...]

16 Anna MURIÀ, «Anníbal al Rosselló. Lema: "El pas de l'amor"», *La Dona Catalana*, 192 (7-VI-1929), p. 4.

Aquí el cor se'ns para: ens trobem petits, petits, aclaparats per la grandiositat que ens volta.

L'arena fina i dura de la platja sense fi fa unes grans ondulacions que es continuen fins a l'horitzó.

Ens creuríem en un desert si no tinguéssim en front el mar, que aquí s'infla amb la vanitat d'un lleó en mig de la selva, sense roques, ni ports, ni muralles que s'oposin a la seva força: lliure en la immensitat de la platja ondulada, canta l'himne de la seva llibertat i el seu poder amb una veu plena que fa basarda.¹⁷

A «La platja sense fi», apareguda el 1927, Murià descriu Empúries i l'Escala mitjançant una successió d'imatges poètiques («el pes de la immensitat», «una de les sirenes empordaneses»), en les quals predomina l'ús d'elements retòrics («ens creuríem en un desert», «amb la vanitat d'un lleó», «la pluja florida»), i en què s'integra el narrador, a propòsit d'una comparació, com a personatge actiu de la ficció («aquí el cor se'ns para: ens trobem petits petits, aclaparats per la grandiositat que ens envolta»). Aquesta identificació entre narrador i personatge és la que concedeix a aquestes proses la categoria de narració: el narrador esdevé el protagonista de la història a través dels seus propis ulls.

És el mateix que succeeix a «Sota les Agudes», publicada el mateix any i amb característiques similars pel que fa al lirisme del llenguatge:

No sabíem què ens corprenia més: si l'escuma o les flors; si la frescor del terreny o el cant de l'aigua: tot plegat es gravava en la nostra pensa amb una impressió tan forta que mai més no se n'esborraria.

Seguint el nostre camí, i, també de sobte, fugí de la nostra vista la tendra verdor, l'aigua alegre i les flors, i ens trobàvem en un bosc d'alzines musculosos i bruns com els fills de les muntanyes.

Havia estat un somni?¹⁸

El relat, d'intens caràcter imaginatiu, posa de manifest l'artifici literari amb què opera Anna Murià des de la primera línia, a banda de la riquesa de tonalitats del

17 Anna MURIÀ, «La platja sense fi», *La Dona Catalana*, 110 (11-XI-1927), p. 2.

18 Anna MURIÀ, «Sota les agudes», *La Dona Catalana*, 99 (27-VIII-1927), p. 2.

llenguatge, que de vegades situa el narrador en un estat de semiembriaguesa («ens semblà que somiàvem: herba tendra tremolosa i humida», «no sabíem què ens corprenia més: si l'escuma o les flors»).

En aquesta mateixa direcció apunta un altre grup de proses, en en qual s'evoca tot tipus de sensacions. A «Els efluvís de la música» l'autora relata els seus pensaments després d'haver assistit a un concert de música en un jardí:

Com una boira invisible, la música està sobre nostre i a l'entorn nostre. Els coloms se la beuen amb els ulls, extàtics; jo la respiro, amb una lassitud...; la terra la xucla, voluptuosa; les plantes tremolant l'acaronen, i el cel l'atrau vers ell.¹⁹

En aquest grup també trobem proses que recreen sentiments patriòtics i d'amor a la terra. És el cas d'«Himne triomfal», un cant a l'amor i a la vida per mitjà de l'exaltació de la natura (l'autora l'escriu en majúscula); «Roses d'abril», un cant patriota de lloança a la verge de Montserrat, i «L'oració del cavaller», un elogi de Sant Jordi.

També hi ha un grup de proses que defensen i promouen l'art i l'escriptura, com ara els «Gènis-crisàlides», un cant a l'art i els artistes, «Esboç»; que elogia la figura d'una nena; «Amb la ploma a la mà», una lloança a Ignasi Iglésies; «La meva amiga», un elogi de l'escriptura (Murià parla de la seva amiga Roser Català, que és el nom que utilitza com a pseudònim quan escriu a la revista), i «Com sóc feliç», un text que parla de la complaença d'escriure.

Hi ha un altre esplet de proses de caràcter moral, «Gelosia», «Enveja» i «Força, Força!», en què l'autora dóna l'opinió sobre actituds i comportaments dels homes. Es tracta de textos escrits a mode de dietari personal o relat de confessions, en què la narradora expressa els seus pensaments més íntims sobre alguna qüestió de tipus moral. Això l'acosta a l'esquema narratològic d'algunes obres posteriors (*Joana Mas* i *Aquest serà el principi*). Són textos de caràcter psicològic que enceten, des del punt de vista temàtic, algunes constants de l'obra de Murià: el psicologisme femení i el tractament del paper de la dona dins la societat del seu temps.

19 Anna MURIÀ, «Els efluvís de la música», *La Dona Catalana*, 207 (20-IX-1929), p. 6.

A «Gelosia», per exemple, l'autora explica en primera persona els sentiments que han aflorat dins seu després de saber que el marit manté una relació d'amistat amb una altra dona. Les confessions de la noia, a la manera de Constance de Salm, també inclouen els sentiments de la protagonista envers l'amiga del marit:

Era somni?... Era febre?... Era cert que «ell» somreia afectuós prop d'uns rulls juganers?...

[...]

Potser a ella la voldrà de debò. Es bona: bé s'ho mereix. Es bona!... Més que jo!... I ell l'estimarà. Oh, no! Jo no ho vull! Que l'enganyi, que se'n burli, també, que no ho és, de bona; que el seu rostre té la dolçor falsa i enganyosa del dimoni quan vol temptar... No ho és, de bona, que gosa en la teva humiliació.

[...]

Era formosa com les goges que dansen dins els boscos abraçades al vell sàtir; tenia d'elles la dolçor dels llavis i la brillantor infernal dels ulls.²⁰

El primer element que cal considerar és el caràcter aparentment espontani i desendreçat de la narració, influït per un discurs ràpid i poc reflexiu, que s'articula per mitjà d'enumeracions i interrogacions, com a conseqüència de la desesperació de la protagonista («Que l'enganyi, que se'n burli, també, que no ho és, de bona»). En aquesta mateixa direcció, es fa evident el contingut contradictori d'algunes expressions del personatge («Es bona: bé s'ho mereix», «no ho és, de bona», «tenia d'elles la dolçor dels llavis»). De fet, el narrador transmet els propis pensaments a mesura que van apareixent-li a la imaginació, un discurs en què s'avança i es reula, s'afirma i es nega. Pel que fa a l'estil, el text també aporta el mateix discurs de to líric de les proses de viatges, així com la inclusió de figures retòriques («era formosa com les goges que dansen dins els boscos», «la brillantor infernal dels ulls»).

Altres casos similars són el d'«Entrant a la vida. Ço que em diu el germà», un text que ofereix reflexions sobre el fet de fer-se gran. A «Vull ser mestressa» l'autora

20 Anna MURIÀ, «Gelosia», *La Dona Catalana*, 104 (30-IX-1927), p. 2.

confessa que vol lluitar contra el destí i decidir la seva pròpia vida. Totes aquestes proses són escrites a raig, sense introduccions ni presentacions dels personatges.

Hi ha un altre grup de proses que s'aixopluguen sota el mateix paraigua temàtic, el de les relacions sentimentals: «No fuig desengany encara!» és un cant a viure la joventut i fugir dels desenganys; «Quan l'amor entra» descriu com és un enamorament; «Cada amor una desil·lusió» narra la història d'una monja que entra al convent perquè no ha trobat l'amor; «Confidències d'una solterona de cinquanta anys» elogia la maternitat; «Les edats de l'amor» descriu els pensaments sobre l'amor de tres dones d'edats diferents; «L'hora de plorar» relata la història d'una dona que ha patit pels desenganys amorosos; «Adéu, amor» és un comiat sentimental; «Una mirada, una flor, una llàgrima» és un relat que recorda tres moments relacionats amb l'amor i «Amorettes. Segle dinou» és un text poètic que descriu l'amor platònic d'una donzella.

Tots aquests textos, a banda d'alguns exemples anteriors, són un bon exercici per a comprendre i analitzar l'estil de l'escriptora, ric en matisos plàstics i visuals, en paraules precises (la terminologia paisatgística és molt acurada) i en ornamentació dels mots, per bé que això comporta una càrrega lírica considerable que a vegades afeixuga el discurs.

El tret característic de la poeticitat és, sens dubte, un dels eixos estilístics fonamentals de l'obra de l'autora i ens permetrà de copsar una construcció narrativa molt particular, que delata una vinculació significativa de Murià al gènere de la poesia. És revelador, en aquest sentit, que molts dels personatges de les seves novel·les, tant en l'etapa de preguerra com en l'obra de la maduresa, llegeixin poesia.²¹

Encara resta un conjunt de proses per a analitzar que podríem aplegar sota el tema de la crítica, com és el cas de «La nina-carnestoltes», que aborda la superficialitat del Carnestoltes; «Nadal ciutadà», que toca la qüestió de l'abundància del Nadal, o «Els ocells engabiats», una crítica a tancar els ocells en gàbies.

A banda de les proses literàries, Anna Murià va publicar per fascicles dins *La Dona Catalana* el recull *Apunts*. Són textos breus, a mode de pinzellada, que descriuen un moment o una visió, en forma de retrat instantani. Bona part d'aquestes anotacions

21 Josep Maria Gaspar, de *La peixera*, llegeix Omar Khayyam i la Gabriela, d'*Aquest serà el principi*, François Villon.

són proses poètiques, en les quals l'autora descriu els sentiments produïts per la visió d'un paisatge, una persona o una situació:

Fuig escales amunt. Ha passat ràpida com una espurna blava.

... Amb sabatilles blau-gris donava copets sonors als esglaons i saltava lleugera i àgil.

...Portava a les mans una bossa de repartir pa. Era fornera.

Era la vida franca i senzilla en imatge artística.

I és en el meu esperit un record de deliciosa visió blava.²²

A «Visió blava», com palesa el fragment anterior, apareix el tema de la quotidianitat sublimat per la visió momentània d'una dona (una fornera vestida amb una bata), que puja les escales de l'edifici on es troba el narrador. És il·luminadora, des d'aquesta perspectiva, la frase que tanca l'apunt: «capturar un instant per retenir-lo per sempre a la memòria».

Per materialitzar el sentit del text, la fugacitat del moment que es descriu va en plena sintonia amb la brevetat del discurs (una vintena de línies a tot estirar) i la seva intensitat. Per això, no és d'estranyar que un altre dels *Apunts* porti per títol «El moment», un text constituït per un fragment de només set línies que evoca l'embaràs de la verge. La cita llatina del final del text («*Sancta Dei Genitrix!*») permet crear un efecte d'intensitat que dota aquesta prosa d'una autonomia molt particular. Cada apunt funciona per si sol sense la necessitat de ser complementat per un altre. Aquest «encapsulament narratiu» ja prefigura una altra modalitat de l'obra posterior, una característica que es consolida a *El llibre d'Eli*.

Totes aquestes anotacions són descripcions poètiques que evoquen una idea o sensació, són «pensaments poètics» que aïllen la quotidianitat i la intensifiquen. Per això el llenguatge poètic no només actua com a teló de fons sinó com a *leitmotiv*

22 Anna MURIÀ, «Visió blava», *La Dona Catalana*, 252 (1-VIII-1930), [p. 4].

dels comentaris, una línia conceptual que s'obre en aquests *Apunts* i que esdevé un eix fonamental de la producció narrativa de l'autora.

A tall d'exemple, a «Un poema de la misèria», en què es descriu un pis pobre dalt d'un terrat, no sabem si llegim una prosa poètica o un poema narratiu:

El bon Déu ha fet sorgir un jardinet als peus de l'estada dels pobres, sobre les pedres humides, perquè, en treure el cap de llur niu penjat dalt de les cases, trobin amor.

És un poesia aqueixa pobresa. Tot en ella és formós.²³

A «L'estel», la llum d'una estrella anuncia l'arribada de la primavera i «el foc de l'estiu», una etapa de l'any que brinda a l'autora una «joia neguitosa».

Una mica més allunyats d'aquest plantejament, també trobem apunts que reflexionen sobre algun aspecte concret, com ara la manca de vida d'un matrimoni feliç («Trinitat feliç»), el misteri de la vida a través de la imatge d'una velleta amb un infant a la falda («Pel carrer») o la caritat cap a uns nens que demanen almoïna («Rol de moralista»).

El conjunt de narracions d'aquest període, el tanquen els sis contes per al públic infantil que apareixen a *La Nau* l'any 1930 dins «La Llar i la Societat», una secció dedicada a la dona i als infants. Murià hi aborda qüestions sobre feminisme i igualtat (les dones i l'exèrcit, l'educació de la dona, el Club Femení i d'Esports de Barcelona, etc.), hi parla de literatura i moda, hi dóna consells de bellesa, s'hi empesca receptes de cuina i ocasionalment hi escriu contes per a infants. L'1 de novembre de 1930 hi va publicar «La rateta que no volia escombrar l'escaleta», una inversió del conte tradicional que presenta un final moralitzador sobre l'esforç i la feina, i «Les mil i una nits», una faula per a infants, en la qual es tornen a posar de manifest els mateixos valors.

De manera força similar, amb l'escenificació de nous valors com l'honestedat, la vanitat o la prudència, Murià publicarà encara quatre contes més entre els mesos de desembre de l'any 1930 i juny de l'any 1931: «La bossa d'or», una faula

23 Anna MURIÀ, «Un poema de la misèria», *La Dona Catalana*, 246 (20-VI-1930), [p. 7].

sobre la sinceritat, «Conte de reis», un relat que s'inscriu més aviat en la tradició fantàstica (una via narrativa que Murià conrearà en la maduresa), «Petita rondalla» i «L'escarabat al seu fill li deia perleta», una faula que es publica per segona vegada al *Portantveu del Club Femení i d'Esports de Barcelona* aquell mateix mes.

En els inicis literaris de l'escriptora el conreu del conte infantil és gairebé tangencial, per no dir residual, encara que en l'obra de la maduresa s'amplii.

L'evolució de la narrativa breu d'Anna Murià, des de 1925 fins a 1933, coincidint amb l'aparició de la primera novel·la, és pot dir que és poc remarcable a nivell tècnic i argumental, malgrat que posa de manifest algunes de les coordenades ideològiques que aniran agafant força al llarg de tota l'obra: la condició de la dona, les relacions amoroses i el psicologisme femení. En aquest sentit, els primers intents narratius aniran estretament lligats, pel que fa a la temàtica, a les novel·les de preguerra.

2.2. Joana Mas

2.2.1. Els personatges femenins: la nova condició de la dona catalana

Joana Mas narra el cicle vital d'una noia de la burgesia barcelonina que viu al sud de França amb els pares. La trama central de la història es basa en la vida amorosa de Joana i recull el seu testimoni des de la infantesa fins a la vida adulta, quan la protagonista es casa amb un home més gran que ella i té un fill.

L'obra se situa temporalment en el mateix any de la publicació i es desenvolupa en tres escenaris diferents: Carcassona, el Vernet i Barcelona, i es divideix en tres capítols, que coincideixen amb les tres etapes temporals de la narració: un «Monòleg-introducció», en el qual es presenta el personatge principal, «Res d'extraordinari», el capítol que integra el cos de la narració, i «Rossinyol, si vas a França...», el desenllaç de la novel·la. Aquestes divisions estructurals coincideixen cronològicament amb l'ordenació argumental, el creixement i la maduració personal de la protagonista, que constitueix un dels eixos temàtics més importants del relat.

L'obra respon, en efecte, a la preocupació temàtica comuna en la novel·la d'autora de final de la dècada dels anys vint, que s'inicia amb obres com *Amor silenciosa*, de Maria Tresa Vernet,²⁴ *Al marge*, de Rosa Maria Arquimbau,²⁵ o *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, de Carme Montoriol.²⁶ De fet, les tres novel·les narren l'entrada al món adult de tres dones des del punt de vista amorós. L'obra de Murià, igual que la de Monturiol (amb algunes diferències remarcables), planteja la dualitat femenina de la dona convencional, representada per Joana Mas, que assumeix els rols tradicionals com a protectora de la llar i la família, enfront la dona moderna i independent, representada per Lola Prats (l'amiga del pensionat), que defuig la vida abnegada al marit i als fills per esdevenir mestressa de si mateixa. El relat, és evident, es basa en aquesta oposició d'arquetipus femenins,²⁷ per bé que el tema no s'introdueix

24 Maria Teresa VERNET, *Amor silenciosa*, Barcelona, Central Catalana de Publicacions, 1927.

25 Rosa Maria ARQUIMBAU, *Al marge*, Barcelona [s.n.], Col·lecció Balagué, vol. I, 1933.

26 Carme MONTORIOL, *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932.

fins ben entrada la trama, quan la Joana ja és una noia casada que retorna a la ciutat natal, Barcelona, i es retroba per atzar amb Lola Prats.

El narrador inicia el relat a través del «Monòleg- introducció», escrit en primera persona i precedit per una descripció, a mode d'acotació teatral, que presenta la imatge de *Massenet* assegut al seu escriptori mentre pensa en Joana:

Cambra petita amb finestra sobre un carrer estret. Un llit de «Viena», una taula de nit, un lavabo, un penja- robes, un escriptori, una llibreria, alguns seients. Desordre.

Assegut en una butaca, Robert *Massenet*, de dinou anys, bell, amb ulls blaus de mirar enèrgic, cabells rossos ondats, ample front, cara afaitada. Immòbil, escolta el seu pensament.

Joana Mas, el dia que la vaig conèixer, em semblà una dona gran, tan criatura que és!

Saludà amb una serietat de nena que juga «a senyores»; estava graciosa, simpàtica! Es veu que per sostenir la conversa feia un esforç de deseiximent, de fomalitat. Ella volia demostrar que ja no era una col·legiala, i ho aconseguia, però gràcies a la seva figura opulenta.

El segon dia, ja no fou tan cerimoosa. Rigué una mica, amb mesura protocolària. Enrogí tres vegades, ben a despit d'ella, perquè ella volia ser deseixida i aparentar una persona feta al tracte social.²⁸

Aquest fragment representa la primera caracterització de Joana Mas, una noia adolescent amb maneres de dona refinada (el prototip de la noia de casa bona amb aspiracions superficials), que pretén aparentar aptituds per fer vida «de societat» (p. 19). La voluntat d'aparença social, exposada al llarg de la novel·la com una de les característiques principals de la protagonista, es manifesta com un dels elements identitaris de la dona tradicional de classe mitja-alta, que viu adherida a les convencions socials, en contraposició a la dona moderna i liberal, que les rebutja (el segon model és encarnat per Lola Prats).

27 El fet de ser una novel·la de moda de l'època, és cert, aportarà algunes limitacions al relat. Les analitzarem en el decurs d'aquest apartat juntament amb la qüestió de la caracterització dels personatges femenins i la nova condició de la dona.

28 Anna MURIA, *Joana Mas, op. cit.*, p. 9. A partir d'ara les citacions de les novel·les apareixeran indexades entre parèntesi després de cadascuna.

Des d'aquest punt de vista el sol·liloqui inicial prefigura una de les concepcions que es desenvolupen en el decurs del relat: la naturalesa femenina de la dona com a fet determinant en el rols que adoptarà en la societat:

Per què les han de fer estudiar les dones? Elles tenen llur saviesa especial.

I per què he dit que Jeanette no és intel·ligent?

Té intel·ligència de dona: sap riure, sap ésser mimada, sap presumir i sap parlar amb incoherents piu-pius d'ocell... (p. 11).

El pensament de *Massenet*, sens dubte, remet a una de les reivindicacions més importants del pensament feminista de la primera dècada del segle XX a Catalunya: el «feminisme cultural», encapçalat per Dolors Montserdà, Carme Karr o Rosa Sensat, entre d'altres, que propugnava l'accés a l'educació per part de la dona com a mecanisme prioritari de modernització.²⁹

Fem un punt i a part per recordar que l'any 1907 l'escriptora i periodista Carme Karr havia fundat i havia dirigit *Feminal*,³⁰ el suplement de la *Il·lustració Catalana*, un espai que va esdevenir una plataforma cultural i intel·lectual femenina. *Feminal*, de fet, fou el trampolí ideològic del feminisme emergent i un dels encarregats d'impulsar el trencament amb el model educatiu tradicional, basat en la dona casada, protectora de la llar, o la dona lliurada a la vida monacal. Així ho manifestava un text de la mateixa Karr aparegut el 1910:

Aquí hi hauríem de pensar una mica més, amb tot això, en lloc d'educar les nostres filles sobre la basa d'aquella ridícula profecia casolana: «Les noies o casades o monges...» La generalitat dels pares i mares tenen tanta fe atàvica en aquestes

29 Les primeres vindicacions feministes europees amb relació a l'ensenyament es remunten fins a la Revolució Francesa, concretament a l'any 1789, amb l'aparició de l'anònima «Petició de les dones del Tercer Estat del Rei», on es demanava el dret a la instrucció de la dona per evitar la prostitució. Quant a l'Estat espanyol, en el Plan y Reglamento de la Educación del 1825, les assignatures de la llar encara constituïen la part fonamental de l'educació d'una nena (l'ensenyament de la lectura i l'escriptura era excepcional). De fet, un dels primers intents per proporcionar a la dona una educació superior no arriba fins al 1819 amb els Reales Estudios de Dibujo y Adorno, impulsats per Ferran VII, i no és fins a principis de segle XX, amb la creació de l'Escola Moderna de Ferrer i Guardia, que s'admet la coeducació a les escoles. Pel que fa a l'educació de la dona en el període XIX-XX, vegeu M. Geraldine SCANLON, *La polèmica feminista en la España contemporànea (1868-1974)*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1976.

30 Vegeu, entre d'altres, Josep M. AINAUD DE LASARTE, «Carme Karr i Alfonsetti. Feminista», *Serra d'Or*, 409 (març 1993), p. 17.

paraules, que difícilment poden concebre altre pervindre per a llurs filles. I quantes víctimes causa aquesta estupenda ceguera voluntària!³¹

En relació amb aquest aspecte, és revelador que la Joana, la protagonista de la primera novel·la de Murià, faci acte de presència en l'obra per primera vegada amb una reflexió tan determinant:

–Massa jove? Ja sóc prou gran per a enamorar-me, Suzy, i els meus pares ho han de comprendre; no han de martiritzar-me posant obstacles a les meves il·lusions.

.

–No em deixarà casar, no... Ja em va dir: «Vés, procura que no faci gaire els ninots per aquí davant.» No em deixarà casar... M'hauré de fer monja... (p. 17).

Amb aquesta afirmació (gens estranya, d'altra banda, en l'adolescent beata i ingènua, incapaç de transgredir) la narradora comença a proporcionar les característiques essencials per a definir el personatge principal, gràcies al qual naixerà la diatriba a la moral tradicional: la que estableix justament les pautes de comportament de la dona i la qual la cenyeix a l'espai domèstic i familiar o, en darrer terme, a l'àmbit religiós («m'hauré de fer monja»).

De fet, Anna Murià proposa un personatge femení gens allunyat de la *Teresa* de Carme Montoriol o l'*Eulàlia* de Maria Teresa Vernet, l'adolescent que somia amb una llar seva, amb espòs i fills, encara que en el cas de Vernet no hi trobem la presència dels dos models antitètics. És aquesta contraposició, precisament, la que proporciona a la narradora de *Joana Mas* un sistema ideològic determinat.

El segon capítol de la novel·la, «Res d'extraordinari», que conforma, a efectes narratius, la primera part del llibre, s'obre amb una Joana de divuit anys, jove, ingènua i romàntica, que ha sortit del pensionat i festeja amb Robert Massenet, el xicot amb qui canvia «cartetes emmelades per una finestra baixa» (p. 18). La relació amb Massenet, breu i superficial, no passa del festeig perquè la Joana marxa de vacances al balenari

31 Carme KARR, *Cultura femenina. Estudi i orientacions*, Barcelona, L'Avenc, 1910, p. 29.

del Vernet, i allà esborra de seguida el record del noi. De fet, la noia acaba flirtejant amb Josep Pons, un jove que coneix al balneari. Quan la Joana torna a Carcassona, comença la relació amb Romuald³² Canyelles, el soci del seu pare, que esdevindrà el seu futur marit. En Romuald, que té trenta-sis anys i un fill de disset, fruit d'una relació anterior, pretén casar-se amb la Joana amb el propòsit de resoldre tots els negocis financers que té amb el pare de la noia.

La protagonista, que mai no havia pensat en el soci del seu pare com un possible candidat a promès, reflexiona durant uns quants dies sobre la decisió de casar-s'hi.

Aquest és el moment en què, des del punt de vista ideològic i temàtic, es manifesten les primeres constants del caràcter de la noia:

Joana, realment, estava preocupada i no pogué dormir. Es deia a ella mateixa que ben bé calia pensar-se a prendre una resolució de tanta transcendència; s'esforçava a reflexionar sobre el pas decisiu que havia de donar i es repetia insistentment: «Per a tota la vida...per a tota la vida»; però no podia arribar a representar-se en tota la seva grandesa la importància de l'acte que anava a realitzar. Divagava, avançava, retrocedia. De cop s'aturava acovardida, al llindar de la resolució afirmativa, tement l'inconegut; i després aquest mateix inconegut, presentant-se d'un caire més falaguer, l'atreia, excitant-li la curiositat.

Pensava en les dents blanques, en les paraules afalagadores i en el moment torbador de la demanda declarada; una sensació dolça que prou coneixia — Robert *Massenet*, Josep Pons... — li feia inclinar el cap sota el vol d'aquests pensaments. Però després evocava la panxeta voluminosa del senyor Canyelles, i aleshores es debatia contra les seves il·lusions, sentint-se ridícula amb elles. I quan anava a renunciar, la imaginació li presentava totes aquelles escenes somniades des de la infantesa: el vestit blanc, l'església lluminosa, perfumada i sonora, les joies, els presents, el seguici engalanat, el banquet de noccs, l'admiració de les amigues..., després la categoria de senyora..., després el guarniment d'una cistella preciosa, de blondes i sedes... (p. 31-32).

La fantasia del matrimoni com a última meta de qualsevol dona, l'ornamentació i la repercussió social de l'esdeveniment (el banquet, els convidats, les joies, els presents, el reconeixement de les amistats), totes les idees de color de rosa que

32 No és l'única vegada que l'autora fa servir aquest nom per un dels seus personatges. Romuald torna a aparèixer a *Res no és veritat*, *Alicia* i en aquest cas es tracta justament del company sentimental d'una de les protagonistes.

la Joana havia anat imaginant des de petita sobre la vida de casada, «aquelles escenes somiades des de la infantesa» (p. 31), dissipen aviat els dubtes de la Joana i evidencien que la protagonista s'ha acabat convertint en el màxim exponent de la noia de la burgesia, captrixosa i voluble, que segueix els models tradicionals i les regles establertes. En efecte, mitjançant aquest fragment, es comença a articular l'arquetipus femení de la perfecta casada, sotmesa a la llei del marit i els fills, sense altre projecte propi que no sigui el del matrimoni. En aquest sentit, s'introdueixen les primeres coordenades ideològiques de l'obra, amb el plantejament d'un model femení determinat: el prototipus es va concretant en el decurs del capítol i s'acaba de plasmar quan es veu contraposat al personatge de la dona liberal.

Un cop casada, Joana Mas es trasllada a Barcelona per fer vida de *senyora*. «Arribada on esperava arribar», lliurada amb els cinc sentits al marit, «la facultat de l'ensomni, la dedicava tota, ara, a l'amor» (p. 40).

Les primeres vivències com a dona casada, les visites a familiars i amics, el condicionament de la nova llar, passejar i recórrer botigues exposen una altra vegada la superficialitat de l'univers de Joana Mas, que està «contenta de la vida» (p. 39) amb el seu nou estatus social (tot reforça el concepte de la dona de la burgesia, frívola i superficial, que només vol aparentar):

Una de les primeres coses que realitzà Joana, fou la de fer-se imprimir targetes. Aquest acte ocasionà com a preludi unes quantes hores de preocupació. Com s'anomenaria, en les targetes? No podia usar ni el nom ni el diminutiu francesos: *Jeanne*, *Jeannette*, faria bonic, però no seria apropiat. Al Joana, no s'hi podia resignar... Per fi! ... Ja l'havia trobat: Maria-Joana, M.^a JOANA MAS DE CANYELLES, dirien les targetes (p. 37).

La condició de dona casada acaba d'afermar la vacuïtat psicològica del personatge, l'artifici i la voluntat d'impressió que l'havien caracteritzat des de l'inci de la novel·la.³³

33 «Saludà amb una serietat de nena que juga «a senyores»; estava graciosa, simpàtica! Es veu que per sostenir la conversa feia un esforç de deseiximent, de formalitat» (p. 9).

D'una manera similar però amb algunes diferències, també es presenten les amigues del Vernet i el cosmos social i familiar de la protagonista.

De les germanes Debouroy, Louise i Suzy, en sabem que són un parell de «criatures frívoles» (p. 23). La Suzy, una noia que sempre flirteja amb nois d'alta societat (fins i tot amb més d'un a la vegada), és la millor amiga de Joana Mas. És pesada i impertinent i a vegades molesta la seva amiga. Joana Mas sovint se sent inferior a ella perquè té un «aire de saber més que ella» (p. 43). A mesura que avança la novel·la la protagonista perd confiança amb la seva amiga, de qui s'acaba distanciant quan es casa i té un fill. A la Louise, més innocent i menys enginyosa que la gemana, també li agrada festejar amb molts nois. Les dues germanes es caracteritzen per les facècies esbojarrades amb els homes.

Després de casar-se, Joana Mas s'atansa a Maria Rosalt, «la noia tímida i consirosa» (p. 44), amb qui mai no s'havia relacionat. La Maria estima la Joana i se l'escolta de debò. Hi ha un cert sentiment d'admiració de la noia cap a la protagonista, fet que contraposa amb els sentiments d'enveja entre la Joana i les germanes Debouroy.

Les Rosalt són dues germanes tímides, d'aspecte seriós, que «inspiraven a la senyora Mas més confiança que les eixelebrades Debouroy» (p. 25). D'aquesta manera es confronten els dos grups de germanes, les que representen el model de correcció que ha de seguir qualsevol dona i les que simbolitzen el mal camí. Des d'aquest prisma, les germanes Rosalt s'assimilen a Joana Mas i les Debouroy a Lola Prats, en una doble contraposició de dones que ajuda a reforçar els dos arquetipus femenins.

El pes ideològic que es desprèn de les caracteritzacions de Joana Mas i les noies que l'envolten, tot plegat en virtut de la construcció d'un model femení que pertany a la burgesia, revelen la forma de vida de la protagonista, infantil i presumptuosa, carrinclona i esnob, talment com l'aparença de la seva nova llar:

Aviat tots els projectes foren realitzats, menys el d'acomiadament de la serventa; decidí quedar-se-la, per estalviar-se maldecaps, i prengué encara una cambrereta bufona, que no era útil per a gran cosa, però feia goig quan obria la porta i quan servia la taula, amb els llavis pintats i les celles depilades sota la pamela de tul que li cenyia els cabells com una diadema. Els mobles foren una mica trasbalsats, i força canviats de fesomia pels objectes que els eren posats de companys: cobretaules de

seda amb entredosos daurats; cortines de malla d'argent, brodades amb sedes; nines d'opulent mirinyac, que portaven a dins una bombeta elèctrica; coixins que simulaven un ventall de plomes o que tenien al mig un cap de porcellana; pàmpols de crespó, amb llargs serrells d'or, i aplicacions, i recollits de floretes *rococó*; flors artificials fetes de llanes o de molla de pa; catifes de canyamàs; tapagerros de valencienes; nines de serradures, vestides de pierrot o amb pijama, camallargues, cabell escarolat; bosses de labor, cabassos tenyits de purpurina amb aplicacions de feltres de colors vius; gossets de peluix; bomboneres... Joana contemplava satisfeta la llar xiroia i enflocada que anava sortint dels seu dits; i els primers i tercers dimecres, la mostrava orgullosa a les seves escasses visites, ensenyava la labor que estava fent – tovalles, coixí o nina – i aprenia d'elles la darrera novetat de l'agulla o el ganxet (p. 38-39).

En definitiva, és en la part central del segon capítol de la novel·la quan Joana Mas assoleix un dels objectius vitals: ser una dona casada que fa vida de societat.

Quan arriba l'estiu, després d'uns quants mesos de matrimoni, torna al Vernet per passar-hi les vacances i aviat es fa evident la transformació física que ha patit com a conseqüència de la vida conjugal:

Altres fadrines carcassonenques remarcaren també, en parlar amb la nou-casada, que aquesta s'engreixava; però ho feren amb un fons malèvol que no tenia Lousie; ho feren sense poder resistir-se a manifestar dissimuladament la satisfacció que els produïa veure com la companya, que envejaven pel matrimoni, perdia esveltesa (p. 42).

Aquest fragment presenta el cos femení de la dona com un dels elements diferenciadors entre els dos arquetipus femenins contraposats a la novel·la. El primer, representat per Joana Mas, la dona que perd esveltesa perquè deixa de ser una adolescent (és a punt de ser mare, l'únic destí possible de la dona, segons les premisses de la moral tradicional); i el segon, representat per Lola Prats, la dona amb trets corporals d'adolescent, que simbolitza la feminitat moderna. De fet, el contrast físic entre Mas i Prats s'exterioritza més endavant amb la primera descripció de la Lola:

Lola arribà; es besaren.

Entraren a la sala; Lola es tragué el capell i, sacsejant el cap, espolsà la tofa de cabells oxigenats: també es tragué l'abric i aparegué el seu cos emmotllat dins un jersei fi que dibuixava al detall tots els contorns, els del pit gairebé pla, florit de dues minúscules poncelles gronxadisses, els de la cintura ben proporcionada i el naixement dels malucs carnosos, i els de l'esquena un xic abombada... Joana admirà l'extrema blancor de la pell de l'amiga, la transparència de les seves mans, opulentes en comparació del cos, dels braços prims (p. 57).

El text, en efecte, posa de manifest les coordenades i cànons de bellesa que imperaven als anys vint, representats per una dona jove, esvelta, rossa i de pella clara, talment com les actrius del cinema nord-americà, un model clarament contraposat a Joana Mas, una dona que ha canviat la figura com a conseqüència de la maternitat.³⁴ Així, amb aquest contrast de models femenins, es reforça el contraposició de la dona soltera i la dona casada que assoleix l'embaràs.

De fet, és la mateixa Prats qui rebutjarà la maternitat, a partir de la concepció que l'embaràs és el culpable del canvi del cos de la dona:

–Tindries fills...

–Sí, mesos d'angúnies, desfigurant-te, suar, patir... tot pel goig de posar un ésser al món que et fa viure en sobresalt continu, que et dóna disgustos, i que potser no arriba a gran i tot és perdut (p. 77).

Malgrat tot, encara que Joana Mas ha perdut esveltesa, la protagonista de Murià és feliç amb la nova aparença. Evidentment, l'efecte d'haver canviat la figura ara li otorga un nou estatus, el de la jove que ha madurat, s'ha casat i està preparada per a l'embaràs, el de la noia a punt de completar-se com a dona:

Quant a la pèrdua d'esveltesa, ella es donava prou compte que un atractiu nou la substituïa; que si estèticament la seva línia podia ésser desaprovada, aquella abundor de carns florides i gemmades aguditzava els mirars mascles; i que mai com

34 En la línia d'aquest plantejament, Neus Real afirma que «el contrast físic entre la Joana i la Lola constitueix el signe extern d'una contraposició rellevant, apuntada en aquestes pàgines per la identificació de la primera amb la ingenuïtat i amb la naturalitat i de la segona amb la ironia i l'artificialitat. Les formes exhuberants de la jove casada i la magresa de la seva excompanya són exponents simbòlics de la feminitat que cadascun dels personatges demostrarà representar: la feminitat tradicional i la feminitat moderna a l'estil Greta Garbo –la *femme fatale* per excel·lència del cinema nord-americà d'aquells anys–». Neus REAL, *Les novel·listes dels anys trenta*, op. cit., p. 144.

ara, que anava tota untada de l'ungüent de l'amor, no havia bronzit al seu entorn el mosquer de tantes paraules esmolades. La seva vanitat de dona, doncs, estava satisfeta (p. 42).

Tot plegat respon a una mateixa voluntat i ens condueix a un dels punts d'inflexió de la novel·la, l'aparició del personatge de Lola Prats:

Una tarda, de les primeres d'octubre, Joana pujà al tramvia per anar a casa de la cosina gran. Un cop asseguda es posà a examinar la gent que la voltava i que per endavant ja l'havia examinada a ella.

[...] No podia seguir la inspecció, perquè la veïna del costat la mirava amb tanta insistència, que hagué de girar-se cap a ella: veié, emergint d'una boina verda, una tofa de cabells rossos, d'un ros enlluernador, sens dubte artificial, i uns braços — l'abric de seda havia relliscat avall — , i un gran escorellat de blancor extraordinària, veié el rostre... Oh, aquelles faccions les coneixia molt! D'on? Sí... Ah! El pensionat!

Uns somriures de joia i sorpresa.

– Hola! ... Mas!

– Hola! Ets la... ets la Lola Prats! M'has conegut?

– Sí... Ets la Jeanne Mas... Has canviat molt. ¿Què vius a Barcelona?

– Sí... Sóc casada.

–Sí?

–I tu?

– Jo...no!! Ja és estrany que ens hàgim conegut, de tants anys.

– És que érem força amigues, oi? Tu ets la que recordo més del pensionat.

– Jo tenia catorze o quinze anys quan ens vam separar. Des d'aquella edat no es canvia tant. Tu eres més petita; has canviat molt de figura, però de fesomia gens; ets més alta...i que grossa!

– M'he engreixat més des que sóc casada.

– Ja, ja. Quant fa?

– Vuit mesos.

– I...hi ha quelcom, ja?...

– No, encara.

– Del mal, el menys.

– Ha, ha! I ara! Que ets enemiga del matrimoni?

– Què et diré, jo? Només trobo que és un feix de maldecaps que hom es pot molt bé estalviar.

– Ah, jo estic molt satisfeta! No em descasaria pas!

– Si és així, rectifico. I desitjo que d'aquí a deu anys puguis dir el mateix.

– Per què no?

– Per què no? – repetí l'amiga, com un eco malintencionat.

Què fas tu?

Jo? Treballo... o ho faig veure.

– Estàs col·locada?

– Sí, en una agència d'anuncis.

– I on vius?

– Amb la mare.

Vina'm a veure... ¿Baixes aquí, que parlarem encara?... Ai, vés amb compte! Quin ase, aquest xofer! Es podria aturar! Que no ho veus, que baixem?... Em sembla que abans no eres tan rossa, tu...

– Tot progressa, noia.

– T'està bé, per això. Amb els ulls foscos...

– De color de pastilles de cafè amb llet; de les de Logronyo legítimes, eh?

– Trobo que t'has tornat irònica.

– *C'est la vie...!*

– I jo no et trobo diferent, de caràcter...?

Lola mirà fixament, seriosament, els ulls de Joana.

– No. Ets la mateixa.

– Doncs... jo em trobo tota canviada.

–De quan?

–Des que m'he casat.

– Ah! Això no és canvi. És senzillament, que a tu et faltava l'ús d'un sentit.

– No, no. És que quan saps el que és el món...

–Saps el que és el món...

– Sí, dona. Tu no ho pots comprendre. Però et dic que quan et casis, ho veuràs tot molt diferent.

– Sí...sí... Tu als seixanta anys encara seràs nena.

– No ho he estat mai.

– Amb quina serietat ho dius! N'estàs convençuda!

– És clar! Al pensionat em teníeu per criatura perquè reia molt. I no sabíeu que, encara que fos alegre, jo ja tenia masses penes i preocupacions de dona gran.

– No sé si era perquè reies, o perquè ploraves.

Saps que és molt tard?

– Vina'm a veure. Té, una tarja (p. 48).

La inclusió d'aquest fragment, més ben dit, la introducció del personatge de Lola Prats a la vida de Joana Mas, juga un paper fonamental dins l'obra com a obertura temàtica del discurs ideològic i el tractament dels valors morals,³⁵ que s'havien anat sistematitzant a principis de segle xx: el feminisme emergent impulsat des de l'àmbit cultural i intel·lectual,³⁶ directament vinculat amb la literaturització femenina dels anys trenta.³⁷ Murià referma aquest compromís ideològic amb *Joana Mas* l'any 1933 i un any

35 «Pensem per exemple la novel·la psicològica –algun cop qualificada de novel·la burgesa– d'autors com Miquel Llor, Carles Soldevila o Agustí Esclasans. Hi detectem elements característics de la narrativa psicològica moderna –la introspecció freudiana o la tècnica del monòleg interior a la manera d'Arthur Schnitzler o James Joyce–, però també la preocupació externa per qüestions més aviat morals.» Jaume AULET, «Els anys vint i trenta», dins Glòria BORDONS; Jaume SUBIRANA [eds.], *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa/Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, 1999, p. 146-147.

36 «El procés de modernització econòmica i social de Catalunya durant el primer terç del segle xx i l'aparició d'un grup de dones cultes, pertanyents a l'alta burgesia catalanista i interessades a millorar la condició femenina, permeteren la introducció de canvis significatius en el model de dona catalana i en la formulació dels seus drets. [...] L'efervescència creativa de les dones catalanes es va manifestar en àmbits diversos com ara la cultura i l'art (Margarida Xirgu, Carme Karr, Victor Català, Lluïsa Vidal, Pepita Teixidor, Lola Anglada), la renovació pedagògica (Rosa Sensat, Leonor Serrano), el reformisme social (Maria Domènech de Cayelles, Dolors Montserdà, Francesa Bonnemaison) o el moviment obrer (Teresa Claramunt).» Mary NASH, «Feminisme català i presa de consciència de les dones», *Literatures*, 5 (2007), p. 73 i 77.

més tard amb *La revolució moral*, l'opuscle que tracta l'alliberament sexual de la dona i la prostitució, i que rep fortes crítiques per part del sector conservador de l'època.³⁸

Des d'aquesta perspectiva, convé destacar que el personatge de la Joana, que constitueix el màxim representant de la perfecta casada (fins i tot pel que fa als trets corporals), de seguida es presenta davant l'amiga del pensionat amb la seva nova condició (el primer que li pregunta la Lola és si viu a Barcelona i ella respon afirmativament, mentre afegeix, sense motiu, que és casada).

La condició del matrimoni, a la fi, atorga a la Joana l'estatus de dona realitzada, «satisfeta», que havia perseguit la protagonista des de la infantesa. Alhora, Lola Prats s'afanya a manifestar que ella no només és soltera sinó que no té cap intenció de casar-se, perquè el matrimoni «és un feix de maldecaps» (p. 47). Així, amb la presentació dels dos models femenins antitètics, s'arriba a la sublimació d'un dels propòsits de l'esquema argumental, encara que quedarà qüestionat en el decurs de la secció.

Tanmateix, encara hi ha una altra dona que es presenta com a contrapunt de Joana Mas, és Francina Martí, una amiga de la família, òrfena, que fa de senyoreta de companyia. Pel que fa al seu retrat, sabem que és una dona de trenta-vuit anys, soltera, molt elegant però molt poc agraciada físicament. D'ella es destaca que vesteix molt bé, que és distingida i que sempre parla amb un to amable. També s'explica que tracta tothom amb molta cortesia i que atrau força els homes. La Francina (a banda de la Lola) representa el model de la dona soltera capaç de viure sola sense la necessitat de marit, per bé que s'insinua que acompanya homes grans i que va massa ben vestida pels pocs recursos econòmics de què disposa. Un cop la trama s'ha desenvolupat, la Francina es fa amant de Romuald Canyelles, fet que la converteix en una dona menyspreable als ulls de Joana Mas. El perfil de la dona-diable, que sedueix tots els homes en benefici propi, aflora a la superfície a partir del tema de l'adulteri.

37 Per al sentit d'aquesta reflexió, vegeu Neus REAL, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, op. cit.

38 Alguns companys de professió qüestionaren l'opuscle i en destacaren la poca profunditat conceptual, com és el cas de Domènec Guansé: «El treball d'Anna Murià no és, però, un treball sedant, com tots aquells que ofereixen una solució viable. És un llibre tràgic, que ens deixa insatisfets i gairebé angoixosos perquè planteja problemes greus i les seves solucions són boïoses, ineficaces o d'una llunyania d'infinít, com un miratge poètic. Ella mateixa se n'adona i fluctua i dubta davant les enormes dificultats dels seus problemes, i parla d'una readuació moral de la dona, d'un retorn a la natura, coses que, en la seva vaguetat són pures fantasies.» Domènec GUANSÉ, «Problemes d'avui. La tragedia sexual de la dona», *La Rambla*, 232, (28-V-1934), p. 4. D'altres mitjans, en canvi, en van fer un sentit elogi en descriure'l com una obra d'una «figura destacadíssima dintre de l'element femení d'Esquerra» [...], «cridada a produir sensació pel seu caire atrevidíssim». «El Dia del llibre. Llibres d'imminent publicació», *La Humanitat*, (20-IV-1934), p. 6.

Si bé és cert, com ja s'ha assenyalat, que la dona del segle xx havia començat a prendre consciència de la seva realitat personal i social, cal tenir present que el llast social, religiós i, en definitiva, educatiu, que la dona encara carregava, sepultava per complet la plena conscienciació dels nous valors. Aquest és el cas de Francina Martí i Lola Prats i de com la ficcionalització d'una modernitat (en el fons superficial) evidenciava que la nova condició de la dona s'explicava més com a formulació teòrica que no pas com a experiència assumida i materialitzada.

Pel que fa a la maduració de la Joana, el personatge no es qüestiona l'experiència vital, sinó que concentra els seus esforços exclusivament en el matrimoni i la vida familiar. Quan la protagonista queda embarassada, veu com tots els seus objectius s'han realitzat:

–Déu em deixa ésser mare! I ell sap com i per què!

–La il·lusió i la joia, quieta i suau, majestuosa i dolça, ompliren tota l'existència de Joana. El gest ample, el somriure clar, els ulls amorosos... Només el cor saltironava, cada cop que recordava la certesa.

Quan era soltera, deia:

–Un ninet meu, bufó, grassonet, ros, ben meu! Ara no podria dir això. Ara tenia la plena sensació de l'obra poderosa de la vida. Ara es sentia testimoni i instrument de la inacabable Creació. Sentia que la seva existència es prolongava; que ella era aliment i era impuls de l'home que serà... Ara, només podia dir un mot:

–Fill!

I amb aquest mot, hi anaven totes les tendreses de la consagració sencera d'ànima i vida a aquella espurna d'ésser que s'iniciava. I tota la immensa alegria de saber que li xuclava la sang (p. 65).

La fita visibilitza la forta presència religiosa que amara l'esdeveniment de l'embaràs. La Joana és mare perquè Déu li «deixa ésser mare», perquè «ell sap com i per què!», una exageració ineludible de la visió judeocristiana que dóna sentit a la vida de la dona a través del matrimoni i la maternitat. De fet, la correspondència entre aquest fragment i un episodi d'*Eulàlia* de Maria Teresa Vernet és ben significativa:

D'un bot va aixecar-se. Asseguda al llit, amb les mans als ulls, escoltà. Sentia batre-li el cor. Badà l'esguard, allargà els braços amb les mans crispades.

–Emili, Emili! On ets, Emili! Oh, com trigaràs! No ho saps, que sóc mare, sóc mare? No ho saps, que només hi ha goig, a la vida, perquè només hi és ell, el fill? Verge, Verge, és veritat, doncs?³⁹

Cal tenir en compte que a principis de segle xx l'impacte de la religió en la moral predominant és tan gran, encara, que és la mateixa religió la que marca les pautes de conducta de la dona, que ha de lliurar-se per complet al marit i als fills. És molt clar, des d'aquesta perspectiva, com el relat amb el recurs de ridiculització del personatge, se situa en una posició d'anatematització del fet religiós, de rebuig de l'antiga moral.

En relació amb aquest aspecte també convé destacar el tractament que es fa de la sexualitat en la novel·la. En el capítol en què la Joana sap del cert que ha quedat embarassada, s'inclou un relat molt breu, però il·lustratiu, sobre la nit de la concepció:

(Una tarda Joana havia estrenat un vestit incitatiu: seda taronjada i blondes, que jugaven amb les carns arrodonides... Canyelles havia sentit la provocació; i li ho havia dit; i havia volgut portar-la a sopar. Jeanette coquetejava com si es trobés amb un amant. Després de menjar, després de beure aquell vi sangós i tebi, la roentor dels ulls d'ell s'havia encomanat als d'ella. I aquella nit, amb sorpresa, després de tantes hores insípides, Joana Mas havia fruit, per primera vegada ben pur, ben sol i ben nu, del gust de la carn. (p. 64).

Una de les fites importants del relat és, sens dubte, la visualització de la dona com a participant activa de la seva sexualitat. La novel·la és escrita en un moment en què, al fet sexual de la dona, se li atorga tan sols la funció reproductiva. De fet, se suposa que la dona havia d'entrar en el món dels adults amb l'obligació de reprimir els impulsos sexuals, d'inhibir la fantasia i la curiositat, i en definitiva, rebutjar el propi plaer.⁴⁰

39 Maria Teresa VERNET, *Eulàlia*, op. cit., p. 274.

40 «La nena s'introduirà al món dels adults en ésser marcada per la llei que prohibeix el lliure exercici del seu desig, la moral sexual que la defineix a si mateixa, i davant les altres dones i homes, com a un determinat tipus de dona. Així, la dona es veu obligada a vigilar el seu desig i a desenvolupar controls per als seus impulsos, basats en les conseqüències negatives que tindria si fos el contrari, o en principis morals ferris. La paradoxa, doncs, es converteix en el fet que per a esdevenir

La decisió de la narradora d'incloure certs passatges (encara que alguns escrits entre parèntesi, com el cas de l'anterior) amb cert contingut sexual proporcionen a la novel·la un grau de transgressió remarcable. Les diferents experiències de la Joana en connexió amb la sexualitat i la seducció fan acte de presència en diferents moments del relat i amb diferents personatges, com és el cas de Lluís, el fill de Canyelles, que s'enamora de Joana Mas:

A l'hora que Lluís esmorza, cada dia, Joana surt del bany. Els llavis rosats, la cara fresca amb el bell blanc i rosa natural, els cabells revolts, mullats arran de coll, la seva nuesa humida sota el quimono i els talons molsudets fent repicar les xinel·les...

El noi la mira, oblidant la xocolata; segueix el seu anar i venir, li parla per entretenir-la arran de taula i veure de propo el tremolí de les gotes d'aigua que li perlegen el pit i el palpit de la seva carn enganxada a la roba (p. 78).

[...]

Lluís Canyelles sent els efluvis de la feminitat de Joana i els aspira amb delit inconscient. Quan la veu agençada, polida, perfumada, mostrant a cada moviment, sota el vestit provocatiu, un detall de la seva ufana, somriu i s'hi encanta i alguna vegada mormola: «Fas goig!» A taula, quan li ofereix el menjar, una mica descuidada en el vestit de casa, lluint els braços nus i passant-li'n la blancor mantegosa a frec d'ànsia... Però el neguit més viu el sent als matins; procura topar-s'hi quan surt de la cambra, que ella escampa aquell baf tebi i, escabdellada i blana, li deixa a flor de boca un regust d'intimitat; i l'espera que surti del bany per glatir de sentir-la tan gemada i d'observar com es gronxen les sines en llibertat sota la lleu seda xinesa (p. 79).

A la novel·la de 1933, és evident, ja no només es retrata la quotidianitat de la vida d'una noia de la burgesia, les seves relacions socials o els tòpics que se'n desprenen, sinó que es descriuen les reaccions i sensacions dels personatges davant de la seducció i la sensualitat, a banda de la plasmació de la sexualitat assumida de la dona. Aquest elements de modernitat són alguns dels factors més remarcables de l'aposta literària de Murià.

dona ha d'accedir a la sexualitat, però per a ser respectable ha de reprimir el desig. La moral s'oposa al desig i això l'obliga a fer-se desitjar, sense respondre, a preferir que l'estimin i la desitgin més que a estimar. [...] La sexualitat femenina queda sotmesa a un poder estrany que impedeix el lliure desenvolupament de la seva naturalesa.» Jocelyn GUERRERO, «És possible ser dona sense identificar-se amb el sofriment?», *20 anys de feminisme a Catalunya, Jornades: 24, 25 i 26 de maig de 1996*, Barcelona, Associació de Dones per a la Celebració dels 20 Anys de les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, 1996, p. 134.

Ara bé, reprement la qüestió de la contraposició de models a la novel·la, encara que la Joana protagonitza alguns episodis transgressors, no s'ha de perdre de vista que és Lola Prats qui exemplifica el model de la dona que subverteix:

Jo – deia un dia Lola parlant amb Joana– sóc al món perquè hi hagi de tot.

No et tinguis per tan poca cosa!

¡Oh, no! Si precisament és molt important la meva missió. No tothom serveix per a omplir aquests llocs desavantatjats. Per què rius? Parlo seriosament. És indispensable que al món hi hagi de tot.

No ho crec pas així. La gent dolenta, per exemple, no hi fa cap falta. Seria molt millor que al món tothom fos perfecte, que no pas que n'hi hagi tants amb tants defectes.

T'equivoques. Treure els defectes i treure això que tu anomenes, dolenteria, seria matar la humanitat. Si fóssim perfectes, viuríem com bestioletes.

No diguis ximpleries!

És veritat, dona. Tot això que hi ha de noble en el treball dels homes, no existiria. Per exemple, la filosofia; tants i tants llibres que hi ha escrits sobre els mals de la humanitat i la manera de remeiar-los, no existirien.

Per què es necessiten?

Són activitats que eleven l'home per sobre dels altres animals. Si no hi hagués lladres ni estafadors, ni assassins, ni gent que vol fer mal als seus semblants, no hi hauria jutges, ni advocats, ni lleis, ni tractats de jurisprudència, ni...

Millor! Millor!

Es perdria una altra ciència. També, si tothom fos bo, no caldria governs, i aleshores no hi hauria savis homes d'Estat i grans polítics.

Un dia deies que no voldries ningú que manés.

Sí, però, veus? Si ja ho tinguéssim, no ho hauria pogut dir; no podria sentir mai el desig de la llibertat; no la trobaria tan bonica...

Així, tu, quan tens una cosa, ja no t'agrada?

El bo de les coses és desitjar-les—

Ara ja comprenc per què ets com ets.

Ja t'ho dic: perquè hi hagi de tot. Si no hi hagués malalts, no hi hauria medicina, ni hi hauria tots els qui es fan savis estudiant-la. Els malalts de cranc, han d'estar contents d'ésser-ho, perquè contribueixen a la glòria de l'home que descobrirà la manera de guarir-lo.

Quin consol!

Si no hi hagués dones públiques, no hi hauria aquesta cosa tan bonica, tan tendra, tan poètica, que és la noia pura, o l'*àngel de la llar*... I si no hi hagués mosses una mica ximples, com ara jo, els pobres homes s'avorriren com unes mòmies al costat dels tendres *àngels de la llar*...

Te'n burles, però les enveges.

Potser sí. A estones, sí. Però, mira, al món hi ha una cosa meravellosa, que arrossega com un vici, que enterboleix el seny igual que un tòxic, però que és deliciosa, deliciosa, que és la llavors i l'essència de tot el que hi ha de gran, de bell, d'artístic, de gloriós, a la vida...: és l'Aventura. I el pobre que porta a la sang el desig de tastar aquest tòxic, ho ha de pagar amb llàgrimes i dolors! (p. 87-88).

El capítol 17 de la novel·la gira entorn el mateix dilema que ja s'havia anat plantejant en el decurs del segon bloc: la dualitat entre la perfecta casada o, com l'anomena Murià, l'«àngel de la llar» i la dona moderna, que no es vol lligar a res ni a ningú. En aquest fragment Lola Prats desenvolupa un discurs transcendental sobre l'essència de l'home, expressa una opinió sobre els bons i els dolents i cita la qüestió de «les dones públiques». La noia argumenta que sense elles no existiria «la noia pura», l'esposa perfecta, mentre afegeix que «els pobres homes s'avorriren com unes mòmies al costat dels tendres àngels de la llar. Després afegeix que tot respon al desig de l'aventura. (La importància que l'autora atorga a la paraula es palesa amb la majúscula que fa servir després dels dos punts.)

Des del punt de vista ideològic, els arguments de la Lola contra el matrimoni es basen en dos aspectes que encara no havien aparegut, la llibertat i l'aventura, que són, evidentment, contraris a les premisses de la moral tradicional, encara més si tenim en compte que els reivindica una dona. De fet, els dos vectors entronquen amb *La peixera*, mitjançant el protagonista, Josep Maria Gaspar, un jove que treballa en una oficina i només anhela «oblidar-ho tot i marxar»⁴¹ perquè «enveja la llibertat.»⁴² És també

41 Anna MURIÀ, *La peixera*, op. cit., p. 70.

42 Ibídem, p. 178.

el concepte de llibertat, justament, el que connecta totes dues novel·les amb *La revolució moral*, l'assaig en el qual l'autora reivindica la llibertat individual i l'amor lliure. A fi d'interconnectar l'opuscle amb els eixos temàtics de la novel·la, en destaquem alguns fragments:

[...] Al registre civil no haurien d'inscriure's més que els naixements i les defuncions. Per què portar un registre de les parelles que s'uneixen i es desuneixen oficialment? Això interessa només les famílies i els venedors de mobles.

[...] Que s'esborrin les castes.

Per humanisme, cal demanar que no hi hagi tanta castedat, però que hi hagi menys corrupció; és tan just com demanar que hi hagi menys rics, però també menys misèria.

Totes iguals davant l'amor!⁴³

Tots dos textos enllacen ideològicament amb les paraules de la Lola:

Ca! Jo vull llibertat! La llibertat és el millor del món. Els homes i les dones han d'ésser lliures del tot: ni esposos, ni reis, ni governants, ni Déu. Lliures! Res que oprimeixi, res que mani, res que intervingui en la voluntat! (p. 77).

En els comentaris i reflexions de la Lola, és evident, l'autora vehiculava un discurs ideològic progressista que va desenvolupar més tard en forma d'assaig a *La revolució moral*. La ideologia de Lola Prats, una noia que no només rebutja el matrimoni, sinó tot tipus de govern i ordre establert, respon a un perfil femení que Anna Murià havia anat fixant programàticament i que va estretament lligat al pensament anarquista, que havia començat a guanyar terreny en els ambients d'esquerres de final de la dècada dels anys vint (i que imbrica amb el moviment de tarannà més feminista).

L'any 1927 la intel·lectual anarquista Frederica Montseny havia publicat a *La Revista Blanca* sis articles sobre les relacions entre els homes i les dones, en els quals

43 Anna MURIÀ, *La revolució moral, op. cit.*, p. 31 i 18, respectivament.

preconitzava la completa llibertat i independència de la dona i assegurava que la solució a la llibertat individual passava per l'abolició de qualsevol forma d'amor regulada:

Ante todo, la mujer debe convencerse de que el matrimonio legalizado o la unión libre, cualquier norma reguladora del amor y basada en la convivencia, es perjudicial para ella. Fatalmente engendra interés creado de la familia, y la familia sólo se basa en la sumisión de uno de los cónyuges. Lo repito porque creo conveniente encasquetarlo en las mentes más reacias.⁴⁴

Montseny, però, no fou l'única veu interessada en el problema de la dona. Com hem indicat anteriorment, una de les figures catalanes més actives de principis de segle fou la de la fundadora de *Feminal*. L'any 1916 Carme Karr ja havia afirmat, en relació amb l'educació i l'emancipació de la dona, que «es necesario por todos los medios romper aquel antiguo molde de la formación femenina que no tenia otro ideal para la mujer que el matrimonio o el convento».⁴⁵

Així doncs, tornant a la novel·la de Murià, el discurs ideològic de Lola Prats s'inscriu de ple en el canvi social que algunes intel·lectuals del segle xx havien anat dirigint, per bé que el personatge farà un gir inesperat. Lola Prats al final no té gens assumides les tesis alliberadores que tant havia defensat:

–I ara, qui t'agrada?

–Ningú. Tots una mica.

–Per què no et cases, Lola?

–Quina mania tens amb el casori! ¿Què guanyaria, casant-me digues?

–Tindries una casa teva...

–Tot el món és casa meva.

–Tindries marit...

44 Federica MONTSENY, «La mujer, problema del hombre», *La Revista Blanca*, 89 (febrer 1927), p. 34.

45 Carme KARR, «De la misión social de la mujer en la vida moderna», *Educación femenina (Cursillo de conferencias en el Ateneo Barcelonés, los días 31 de enero y 1, 3,4 y 5 de febrero de 1916)*, Barcelona, Llibreria Parera, 1916, p. 34-35.

–Sempre el mateix; uix!

–Tindries fills...

–Sí, mesos d'angúnies, desfigurant-te, suar, patir... tot pel goig de posar un ésser al món que et fa viure en sobresalt continu, que et dóna disgustos, i que potser no arriba a gran i tot és perdut. Això suposant que en tinguis, de fills.

–Seria millor que et casassis, Lola.

–Sí, tenir un home que em vulgui manar, no poder moure un peu sense demanar permís...Ca! Jo vull llibertat! La llibertat és el millor del món. Els homes i les dones han d'ésser lliures del tot: ni esposos, ni reis, ni governants, ni Déu. Lliures! Res que oprimeixi, res que mani, res que intervingui en la voluntat!

–Com t'exaltes!

–És que no ho veus, que és bonica la llibertat?...

Però... com l'aconsegurem? ¿Hi ha algun poder capaç de lligar les ambicions, de destruir els vicis, d'enfortir els dèbils, d'igualar les intel·ligències, les races i els sentiments, i de fer que l'obra deixi d'estar sotmesa a la força creadora? Si existeix aquest poder, és la llibertat.

– Tot això que dius, són coses impossibles.

–Ah, la llibertat!... Potser es troba més enllà de la mort? En la seva part visible als nostres ulls, dins del sepulcre, no. On, doncs?... I una cosa tan bona ha d'existir, per força!

–Em fas gràcia, noia!

Lola quedà uns moments pensativa; compregué la inutilitat de la seva exaltació i, en to desesperat, sospirà:

–Quin món tan dèspota!

–Bé, mira, deixa estar. El món és com és. El que has de fer és casar-te; d'això parlàvem.

Aleshores Lola alçà vers Joana uns ulls tristos, humits, dolorosos; i a mitja veu, amargament, es digué a ella mateixa:

–...què més voldria jo!...

Joana, desconcertada, l'abraçà i la besà. I Lola, reaccionant, se'n desempallegà, posà punt a l'escena:

–Bé, on és aquell Cointreau que m'has ofert? Digues que el portin, apa!... Vols una cigarreta? (p. 76-78).

A pesar dels plantejaments emancipadors que s'inclouen en el desenvolupament argumental de la novel·la i a desgrat del desig de modernitat que s'hi introdueix respecte altres aspectes com la sexualitat o la seducció, el relat acaba fent un gir ideològic de tres-cents seixanta graus. Lola Prats afirma que rebutja el matrimoni i no ho fa per conviccions ideològiques, sinó per culpa d'un passat de fracassos sentimentals que l'han convertida en el clàssic cas de la dona «desenganyada». En efecte, a mesura que avança la narració i arriba el final, es presenta una Lola Prats ben diferent de la inicial. El desemascarament es precipita quan la Joana s'assabenta d'una possible infidelitat del marit i la protagonista recorre a Prats, l'amiga independent i liberal amb solucions modernes. Aleshores es revela l'autèntica Lola Prats, una dona frustrada per culpa de l'amor, resignada, mesquina, fins i tot maquivèlica, que espera que l'amiga feliçment casada pateixi tant com ella:

Els homes, quan, d'una dona, ja no esperen res, tots són grollers. Ja en tenia experiència, Lola! Les belles paraules, la devoció, la delicadesa, tot acaba en primer moment de la possessió.

[...]

Les dones, totes, són molt santes mentre encara són infants. El dia que es tornen dones del tot, en elles es fan possibles les dolenteries.

Jeanette deixarà d'ésser infant. Aleshores...

Aleshores, Joana Mas ja no serà més la dona de consciència immaculada.

Aquest pensament últim fa riure Lola malignament, amb les dents closes. I diu:

«Ah, sí! Quan ja no som infants, surt la dolenteria. Quan la vida ens ha enverinat, som prou dolentes per a fer-nos una joia de l'enviliment d'una amiga.»

Això, Lola s'ho diu com un retret, perquè recorda com estima l'amistat de Joana, o, millor, com la vol, aquesta amistat, com li és necessària en el seu isolament.

«Sí, Jeannette ha estat la frescor i el repòs, per a mi. Prop de la seva vida lluminosa, he oblidat el feix dels meus treballs. Però moltes vegades l'he envejada! I si s'enterboleix, ja no hauré d'envejar-la més. Aleshores, em comprendrà (p. 112-113).

La figura de Lola Prats és, sens dubte, un personatge femení farcit d'incoherències. Com a símbol de la dona progressista i transgressora que havia estat, la Lola queda totalment qüestionada quan evoca el veritable sentit de la seva solteria: el fracàs amb als homes.

Des d'aquest prisma, la novel·la contribueix a reforçar el mite de la dona de món, soltera i moderna, que edifica un discurs liberal perquè en el fons escapa de la pròpia realitat, que no és altra que la soledat i la frustració amb els homes. S'acompleix, així, el tòpic judeocristià de la dona dimoni, la pecadora, que no accepta el camí del matrimoni (tampoc el del convent), i es veu abandonada, sense remei, al llibertinatge.

Així, des de la perspectiva ideològica, el relat perd certa profunditat, perquè no es contempla la possibilitat d'una vida fora del matrimoni, en què la dona s'autorealitzi per si sola, sinó que s'admet la premissa conservadora que la dona soltera és infeliç per naturalesa, per bé que la dona casada, a la novel·la, també ho serà. Al final del relat, justament quan Canyelles mor inesperadament, com a conseqüència d'una pneumònia, la Joana pren consciència de l'engany del seu matrimoni:

L'endemà passat, partien.

Joana seia prop d'una maleta, on anava col·locant petits objectes seus. Tenia el gest malenconiós i amarg. Li semblava que perdia tot el que havia tingut, i que tornava a casa seva desposseïda de tot.

[...]

Quan sortí de casa, la deixà com si deixés un joc d'infant. En pujar al tren, en córrer ja camí de la frontera, era aquesta la impressió que tenia, la que deixava allí, a la ciutat, els jocs d'infant, les puerilitats de l'adolescència, i que anava a trobar la vida, la vida de debò, seriosa, responsable, feixuga, gris, sense garlandes, sense purpurines, que li posaria arrugues al front (p. 139 -140).

Al final del relat, tota sola, amb un fill al ventre, corrent camí cap a la frontera, i deixant els jocs d'infant, Joana Mas pren consciència per primer cop que ha arribat a la maduresa i que això, precisament, ha comportat el seu fracàs vital, si

entenem que tot plegat s'allunya significativament del plantejaments que tenia la jove al començament de la novel·la.⁴⁶

En efecte, amb aquest final l'autora destrona la concepció del mite del matrimoni (etern i indissoluble) i de la plenitud de la maduresa per mitjà de la maternitat («vida de debò, seriosa, responsable, feixuga, gris...»), una operació significativament innovadora, que val la pena considerar, en relació amb la novel·la d'autora dels anys trenta.

46 «Viuria a Barcelona, però vindria sovint a veure-us. Passaria els estius al Vernet. Imagina't, quan em tornessiu a veure, al cap d'uns quants mesos, i jo em trobés ja... –una llarga, dringadora riallada, d'aquelles riallades que a la boca de Joana tenien més expressió que les paraules, acabava el comentari-. ¿Et sembla que estaria bonica jo, vestida de blanc? Em posaria al cap una filera de perles, subjectant el vel així... i voldria un ram de lliris. M'agradaria un anell amb un brillant molt gros; quins ulls hi posarien, totes, qual els l'ensenyés! –Tot d'un cop, Joana es creia obligada a posar-se greu. –No et pensis, el que em fa més il·lusió de tot, és tenir un fillet. Ai, un bebè meu, bufó i grassonet, ros, ben meu!...» (p. 33).

2.2.2. Monòleg interior i psiconarració

Joana Mas és introduïda inicialment per un narrador extradiegètic i heterodiegètic omniscient,⁴⁷ que disposa les accions del relat en tercera persona, des d'un punt de vista extern, és a dir, presenta les figures, els esdeveniments i els espais narratius sense participar-hi, per mitjà d'una visió autònoma i superior a la resta de personatges. Parlem «d'inicialment» en el sentit que l'interlocutor de la novel·la funciona a partir de les coordenades d'un narrador extradiegètic en termes generals, per bé que no sempre mantindrà l'autonomia dialògica que li pertocaria. En aquesta direcció convé apuntar que el narrador extern de *Joana Mas* és un narrador extradiegètic, no participant, que en molts moments de la narració es converteix en participant, com a causa de la proximitat que es crea entre ell i els personatges. Aquest és el cas de la figura de la Joana, que explica el relat des d'un punt de vista intern, i que esdevé, en definitiva, un segon narrador, un narrador participant o intradiegètic, i autodiegètic, que quedarà limitat, això sí, per la seva pròpia història. D'aquesta manera, l'autora juga amb dos nivells narratius dirigits per dues veus diferents, que en algun moment del relat arriben a esdevenir un mateix punt de vista.

Joana Mas s'estrena amb un «Monòleg-introducció» molt breu, que suposa la presentació de la protagonista de la novel·la, Jeannette, que l'autora caracteritza a partir del relat monològic d'un personatge secundari, Robert Massenet. El text, o podríem dir-ne intertext,⁴⁸ com a capítol aliè a la història, anticipa un dels recursos narratius més emprats en la novel·la: el monòleg interior i el soliloqui.⁴⁹

47 Pel que fa a les nocions de «veu» i «narrador» prenem com a referència Gérard Genette i el seu a bastament citat *Figures III*. Vegeu Gérard GENETTE, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

48 Encara que el capítol no és inserit entre dos segments temporals, sinó que es troba a l'inici de la narració, parlem d'intertext en el sentit que la secció no forma part de la trama novel·lesca. És el que alguns estudiosos han catalogat com a «prehistòria» del relat, un segment de la història que no té relació amb l'acció argumental sinó que serveix per a familiaritzar el públic lector amb algun personatge o esdeveniment. Aquest és el cas del monòleg de Massenet que és introduït en l'inici del relat per caracteritzar el personatge de Joana Mas.

49 Pel que fa a la distinció entre monòleg interior i soliloqui, aquest estudi s'ha basat en la diferenciació que en fa Eduardo Aznar. Afirmar que: «El soliloquio coincide con el monólogo interior en el hecho de presentarse como modo directo, emancipado de verbos introductores y de partículas con finalidad semejante. Sin embargo, y a pesar de que en ocasiones resulta muy difícil decidir la catalogación de un texto determinado bajo el rótulo de soliloquio o de monólogo interior, habida cuenta de que los rasgos formales de uno y otro tipo de texto pueden ser muy similares, intentaremos señalar algunos principios que permitan llevar a cabo la distinción. Concretamente, nos centraremos en la consideración de los rasgos «habla exofásica» y «asunción de un auditorio tácito». [...] «...el auditorio tácito» del soliloquio es un «destinatario indirecto» de la enunciación del personaje, a la vez que posee la categoría de destinatario de la obra, ya sea en condición de narratario –destinatario de la locución del narrador- o del lector implícito – destinatario de la enunciación autorial.

N'és un exemple cristal·lí l'escena que obre el relat. Proporciona les primeres informacions de la Joana per mitjà de la descripció que en fa, Robert Massenet:

Cambra petita amb finestra sobre un carrer estret. Un llit de «Viena», una taula de nit, un lavabo, un penja-robes, un escriptori, una llibreria, alguns seients.

Desordre.

Assegut en una butaca, Robert *Massenet*, de dinou anys, bell, amb ulls blaus, ample front, cara afaitada. Immòbil, escolta el seu pensament.

Joana Mas, el dia que la vaig conèixer, em semblà una dona gran, tan criatura que és!

Saludà amb una serietat de nena que juga «a senyores»; estava graciosa, simpàtica! Es veu que per sostenir la conversa feia un esforç de deseiximent, de formalitat. Ella volia demostrar que ja no era una col·legiala, i ho aconseguia, però gràcies a la seva figura opulenta.

[...]

Ah, Jeanette! ... Aquell parlar seu tan volander... fugint de tot tema que exigeixi atenció cerebral...

Com fugí una papallona

De les espigues de blat...

M'haig d'annotar aquesta imatge. Dos versets que estan bé... On tinc la ploma?... [...] (p. 9).

Dicho de otra forma, el personaje que «soliloquia» está asumiendo los destinatarios de una enunciación «superior», y contribuyendo, de tal modo, a completar el círculo comunicativo que une autor/narrador y lector/narratario. El monólogo interior, por su parte, cuanto más libre de contribuir a la enunciación narrativa, más cercano se encuentra de representar la mimesis de un discurso interior. Eduardo AZNAR, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Navarra, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1996, p. 72 i 148, respectivament. Kurt Spang, en canvi, ho sintetitza així: «En ambos casos habla una sola figura, si bien en el monólogo habla en presencia de otras figuras sin que estas intervengan, en el soliloquio habla una figura a solas.» Kurt SPANG, *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Navarra, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2010, p. 170.

Pel que fa a les concepcions més clàssiques sobre el monòleg interior, hem pres com a rerefent les definicions de Leon Edel del seu estudi sobre la novel·la psicològica europea. Afirmar que el monòleg interior: «Is a chain of memory without intrusion of external stimuli and no representation of peripheral thought». Edel reproduïx la definició d'Édouard Dujardin, considerat a bastament per la crítica com el pare del monòleg interior, que especifica que el monòleg interior «is the speech of a given character, designed to introduce us directly into the internal life of this character, without the author's intervening by explaining or commenting, and like every monologue, is a discourse without listener and a discourse unspoken; but it differs from the traditional monologue in that: as regards its spirit, it is discourse before any logical organization, reproducing thought in its original state and as it comes into the mind; as for its form, it is expressed by means of direct sentences reduced to a syntactic minimum; thus it responds essentially to the conception which we have today of poetry.» Leon EDEL, *The psychological novel. 1900-1950*, London, Rupert Hart-Davis, 1955, p. 58 i 53, respectivament.

La veu del narrador fa acte de presència per primera vegada mitjançant una acotació situacional impresa en cursiva, que apareix a l'inici de la primera pàgina. Després s'introdueixen dos personatges, la Joana i Robert Massenet, a partir de la caracterització de la protagonista per part d'en Robert. Tot això és dut a terme a través del soliloqui inicial, que dota el text de certa autonomia envers el narrador.⁵⁰

Fem un punt i a part i recordem, com ha estat a bastament assenyalat per la crítica, l'influx de la novel·la psicològica europea sobre la novel·la catalana dels anys vint pel que fa a la incorporació del monòleg interior. En són un bon exemple Joyce i Schnitzer (*Ulysses* i *Fraülein Elsa*), o Carles Soldevila i Miquel Llor, en el cas català (*Fanny* i *Laura a la ciutat dels sants*).⁵¹ Llor, Soldevila i Schnitzer responen a una mateixa voluntat de dibuixar l'univers femení per mitjà dels estats psicològics de les protagonistes.

Als anys vint la novel·la psicològica a Catalunya esdevé el màxim exponent literari del moment, fins al punt que moltes de les novel·les escrites en llengua catalana la segona meitat dels anys vint porten per títol noms de dona: el 1926 apareix *Maria Dolors*, i el 1928 *Eulàlia*, ambdues de Maria Teresa Vernet; el 1932, un any abans de la publicació de *Joana Mas*, surt al carrer *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, de Carme Monturiol.⁵² Així mateix, l'obra de Murià s'inscriu perfectament en el corrent del retrat psicològic femení que s'estava integrant en la biblioteca de l'època. L'autora ho canalitza amb una forta intervenció del llenguatge interior, un exercici que, és cert, ja havia dut a terme Maria Teresa Vernet en la seva primera novel·la, *Amor silenciosa*, malgrat que l'exercici vernetià és encara molt superficial (l'aparició del monòleg interior és testimonial).

L'operació d'Anna Murià és més propera a la de Carles Soldevila, malgrat les diferències que existeixen en l'aplicació del llenguatge intern. En el cas de l'escriptora,

50 Encara que la veu de Massenet no apareix «in media res», sinó que es presenta amb una introducció de l'escena, fet que uneix la veu del narrador amb la del personatge.

51 Convé assenyalat les diferències existents entre la versió del monòleg interior emprat per Joyce a *Ulysses*, ben allunyat del model clàssic de monòleg, i les versions de Llor i Soldevila, fins i tot de Schnitzer, en el sentit que l'exercici d'*Ulysses* és especialment complex, com ha senyalat la crítica, pel que fa a la jerarquització de la informació en el monòleg i el desordre i la confusió del propi discurs. En aquest sentit convé recordar que és el mateix Soldevila qui qüestiona la tècnica de Joyce en el pròleg de *Fanny*.

52 Sobre el fenomen del retrat femení i la dedicació a les dones dins la novel·la de finals dels anys vint i principis dels anys trenta, vegeu Neus REAL, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, op. cit.

el soliloqui inicial de Massenet es presenta amb una breu introducció, que situa l'escena de l'episodi i explicita la inclusió d'un monòleg interior, perquè en Robert «immòbil, escolta el seu pensament» (p. 9), l'explicació resulta prou evident. En el cas de *Valentina*,⁵³ per exemple, l'obra de Soldevila apareguda l'any 1933, l'autor presenta un soliloqui *strictu sensu*, el fragment apareix sense verbs introductoris ni citacions. Vegem-ne una mostra:

El que havia d'haver fet és clavar-me dos comprimits de veronal... Hauria dormit com una marmota fins a les deu del matí. Però, no m'agraden els somnífers. Després em llevo amb un cap espès i amb una fatiga... No vol dir que no em fatigui això de passar-me la nit en clar, pensant coses lletges. No m'ho puc treure del pensament, per més esforços que faci... No ho vull veure i ho veig... La mamà, també, té uns acudits... Pensant fer les coses bé, les fa de la pitjor manera possible. En lloc de quedar-se aquí, en la mateixa cambra, ves si no valdria més que se n'haguessin anat lluny a qualsevol hotel... N'hi ha a milers de cambres d'hotel que esperen uns nuvis...joves o vells. Dissimula, es conté i creu que jo no m'adono que està enamorada com una ximple... Li ho diré... M'he tornat valenta... Valentina, valenta...» 'Mama, no dissimulis, beseu-vos, abraceu-vos, acaricieu-vos... Al capdavant, encara que em regiri les entranyes, això és l'única justificació veritable que tenen als meus ulls...⁵⁴

La protagonista de Soldevila, en efecte, es troba en la mateixa «situació de soledat» de Massenet, en tant que parla sola, reflexiona en veu alta i s'escolta les idees. Tots dos soliloquis reproduïen els propis pensaments davant d'una audiència que no existeix (se suposa que no hi ha ningú a la cambra de Massenet ni sota la finestra de la cambra de Valentina), de manera que ningú no els pot sentir (tampoc no passaria res si els sentissin, perquè l'audiència, en el fons, és «tàcitament assumida».⁵⁵

Ara bé, en el text de *Valentina* es reproduïx l'aparició simultània dels pensaments, tal i com van sobrevenint a la ment del personatge, de manera que les

53 Carles SOLDEVILA, *Valentina*, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 87.

54 *Ibidem*, p. 87.

55 Prenem com a referència el terme que utilitza d'Eduardo Aznar: «Los rasgos en «voz alta» o «an audience tacitly assumed» se presentan como los más representativos, ya que alude directamente al lenguaje externo, el primero; mientras que el segundo evoca una situación de uso del lenguaje externo. No obstante, el monólogo interior no excluye radicalmente la verbalización en voz alta: existen ocasiones en que el discurso interior es exteriorizado, de manera no consciente, por parte de algunos hablantes aunque, por supuesto, eso no es habitual. Así, el rasgo «audiencia tácitamente asumida» resulta el más discriminatorio y, por ello, el de mayor interés.» Eduardo AZNAR, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, op. cit., p. 74.

idees se succeeixen literalment a raig i se superposen les unes amb les altres fins al punt que es reflecteix el subconscient del personatge: «Dissimula, es conté i creu que jo no m'adono que està enamorada com una ximple... Li ho diré... M'he tornat valenta... Valentina, valenta...»⁵⁶

En el cas de Massenet, els pensaments apareixen com si fossin prèviament examinats, de forma artificial i controlada, perquè sembla que el personatge explica a algú el que pensa, encara que parla completament sol: «Oh, les Deboury! Aquest és un plat fort... I bé, què vull dir jo amb això del *plat fort?*...» (p. 10). Malgrat tot, salvant les diferències entre els textos, ambdós autors fan prou explícit l'exercici: els personatges parlen sols en veu alta i l'audiència és tàcitament assumida. Amb la inclusió del soliloqui Murià i Soldevila disposen l'acció de la novel·la a partir dels estats d'ànim dels personatges, de manera que la pròpia acció transcorre dins els pensaments de la Valentina i en Massenet.

Amb tot, en el cas de la primera novel·la de Murià, si bé sembla que l'autora introdueix de bon començament el soliloqui, la seva aparició ens explicarà ben poc fins que no es defineixi quin tipus de narrador relata els esdeveniments. En aquest sentit convé apuntar que el discurs del relat, per part del narrador, va prenent diverses formes a mesura que es va desenrotllant. Pel que fa a la seva aparició, l'autora de seguida s'afanya a presentar l'acció dels personatges per mitjà del narrador, l'interlocutor entre la història i el lector, que apareix automàticament després de cloure el monòleg-introducció:

–No Jeannette, no ho creguis. Això és que et veuen massa jove per tenir relacions.

–Massa jove? Ja sóc prou gran per a enamorar-me, Suzy, i els meus pares ho han de comprendre; no han de martiritzar-me posant obstacles a les meves il·lusions.

[...]

Quan Joana Mas era al pensionat de Saint-Denis, allí a la Muntanya Negra, i comentava amb les amigues la sorpresa dels seus dotze anys, mantes vegades un disgustet infantívol, obria el doll dels plors i les queixes i semblava que l'ofegués de desesperació; al cap de mitja hora, reia abraçant la companya que li causà la pena.

56 Carles SOLDEVILA, *Valentina*, op. cit., p. 87.

Així era encara avui Jeannette, quan passejava seriosament, pels carrers de Caracassona, la seva infantilitat dins una còrpora opulenta. Avui tenia divuit anys i encara plorava desesperadament si s'assabentava que una amiga havia criticat el seu vestit nou [...] (p. 17-18).

En primer lloc, convé destacar l'entrada d'un narrador aparentment secundari (no ha fet acte de presència explícitament fins a la pàgina disset, després d'un monòleg i un diàleg), una veu que no es troba implicada en la trama novel·lesca, encara que coneix els estats psicològics dels personatges.

No és d'estranyar que l'autora faci ús d'aquest tipus de narrador aparentment «poc implicat» per a la consecució d'una història en què tindrà especial rellevància l'estat intern dels personatges, sobretot dels femenins. Tanmateix, de forma inicial, l'estat del narrador serà alternat amb la veu de la protagonista, en una combinació de relat en estil indirecte i estil directe lliure (monòleg interior o soliloqui, depenent del criteri situacional):

Joana estava malhumorada, esperant la professora d'espanyol que vindria a fer-li repetir la gramàtica d'aquella manera tan avorrida...

«No sóc feliç, no. s'ho pensen, que en sóc, perquè ric tan sovint. En seria si pogués tenir amb Robert un prometatge tranquil; però així... En seria si pogués fer vida «de societat», com Suzy i Louise (p. 18).

Al marge d'aspectes essencialment ideològics, com ara la introducció d'alguna coordenada temàtica per mitjà del caràcter de la Joana, que vol fer «vida de societat» (p. 18), i de l'explicació de la figura d'en Robert (ara el lector ja sap quina és la relació entre ell i la Joana), en aquest primer monòleg es fa patent que la veu del narrador i la veu de la protagonista són dos elements que van molt units pel que fa a aspectes psicològics i vivencials. En el decurs del segon capítol, ambdues figures es van entrelaçant fins a convertir-se en una de sola. Així, les formes de representació de la consciència dels personatges se situen en un espectre molt ampli, que va des de l'ús del discurs indirecte en la seva forma més clàssica (el narrador transcriu els pensaments

d'un altre personatge amb les seves paraules i el seu punt de vista) a l'ús del discurs indirecte lliure, en el qual es fusionen les veus del narrador i la del personatge principal. En aquest sentit, convé destacar que l'aportació d'Anna Murià (un *tour-de-force* gens menyspreable) s'atansa al que la crítica ha designat com a psiconarració,⁵⁷ un relat sobre la vida interna dels personatges dut terme per un narrador extradiegètic, que tradueix els pensaments dels personatges amb el seu llenguatge i que se situa a les portes del monòleg narrat.⁵⁸ Una mostra d'aquesta forma de representació en la novel·la de Murià és la que apareix per primer cop a la pàgina trenta-u, quan la protagonista es qüestiona el seu casament i el narrador ho relata amb aquesta profunditat:

Joana, realment, estava preocupada i no pogué dormir. Es deia a ella mateixa que ben bé calia pensar-se a prendre una resolució de tanta transcendència; s'esforçava a reflexionar sobre el pas decisiu que havia de donar i es repetia insistentment: «Per a tota la vida... per a tota la vida»; però no podia arribar a representar-se en tota la seva grandesa la importància de l'acte que anava a realitzar. Divagava, avançava, retrocedia. De cop s'aturava acovardida, al llindar de la resolució afirmativa, tement l'inconegut; i després aquest mateix inconegut, presentant-se d'un caire més falaguer, l'atreïa, excitant-li la curiositat. Pensava en les dents blanques, en les paraules afalagadores i en el moment torbador de la demanda declarada; una sensació dolça que prou coneixia – Robert Massenet, Josep Pons... – li feia inclinar el cap sota el vol d'aquests pensaments (p. 31).

Aquest és el primer cop que el lector entra en la ment de Joana Mas. Malgrat que l'autora diferencia la veu del narrador de la de la protagonista (ho fa per mitjà de les cometes), ambdues posicions queden entrelaçades amb l'assimilació de l'estil directe i indirecte i una sola veu narrador/personatge: «s'esforçava a reflexionar sobre el pas decisiu que havia de donar i es repetia insistentment: «Per a tota la vida... per a tota la vida» (p. 31).⁵⁹

57 Sobre la figura del narrador i la psiconarració, Eduardo Aznar afirma que «El narrador de la psiconarración da cuenta de la palabra interior del personaje, y también de los más leves matices y movimientos de su psique. El aspecto ventajoso de ésta técnica es que, al no estar comprometida con la palabra del personaje – aunque pueda trasladarla indirectamente-, permite llegar a lo subliminal dentro de su conciencia, como exponíamos.» Eduardo AZNAR, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, op. cit., p. 63.

58 Entenem per monòleg narrat la representació interior d'un personatge en tercera persona i estil indirecte lliure. *Ibidem*, p. 66.

59 Com apunta Aznar: «Desde la perspectiva narratológica, hay que resaltar dos peculiaridades: primera, que el monólogo narrado privilegia y refuerza la focalización interna; segunda, que la voz puede llegar a resultar prácticamente indiferenciable dentro del conjunto de las voces de los personajes –recuérdese que no es sólo la voz del narrador la representada– a pesar de que la denominada «instancia narrativa» siga siendo aquel narrador heterodiegético.» Eduardo

L'operació és similar a la que porta a terme Miquel Llor a *Laura i la ciutat dels sants*, en la qual el narrador transcriu les intimitats de la protagonista mitjançant l'estil indirecte lliure:

I la frèvola Laura, barcelonina òrfena d'un no ningú mal pianista, mal pintor, bon fabricant de castells a l'aire, no té sinó ulls per a mirar el seu Tomàs a través del vel malva que l'aire li ondula. Encara no se sap avenir que pugui anomenar-lo marit, paraula fins un mes abans misteriosa com la màgia dels contes de fades que il·lustraren la seva infantesa, explicats pel pare, aquell il·lús sensible i desmemoriat.

Si el pare em veiés!, pensa, contemplant-se al mirall de la seva cartera de llangardaix, la més cara que en Tomàs va veure en un aparador de París, on els seus ulls, una mica bovins, foren atrets per les pampalugues dels llums.

Si el pare la veiés, vestida amb aquesta capa de viatge, clara i tèbia!, el capell de roses, perfumada amb el muguet més subtil. Si li veiés les perles del coll, d'un orient tan rar!, i el brillant de prometatge! A més, el marit, ben plantat, hereu d'una nissaga de nobles rurals, que la mira de genolls a terra com si fos una santa d'altar.⁶⁰

El fragment evidencia, a banda de la temàtica comuna de les dues novel·les (desenvolupen l'univers femení des del punt de vista psicològic), que les formes narratives de l'estil indirecte lliure i el monòleg narrat són molt similars en tots dos casos. En la novel·la de Miquel Llor, l'autor resol la veu del narrador i la protagonista en un ball de veus discursives que a penes es diferencien (no incorpora la pauta dels guions o les cometes), la mateixa operació de Joyce en la presentació d'Stephen Dedalus a *Ulysses* (tot i que d'una manera més subtil):

Stephen, amb el colze damunt el granit escantellat i el front al palmell, contemplava la vora gastada de la màniga negra i llunet de la seva jaqueta. Un sofriment, que no era encara sofriment d'amor, li rosegava el cor. Silenciosament, en un somni, ella se li havia acostat, després de la mort, amb el cos corroït dins la seva mortalla fosca i folgada, exhalant una olor de cera i xicranda, amb l'alè que ell sentia damunt, mut i acusador, una olor estantíssima de cendres humides. Per la vora esflagarsada del puny, veié el mar que la veu exhuberant del seu costat havia saludat com a mare dolça. El cercle de la badia amb l'horitzó tancava una massa líquida d'un verd esmorteït. Un bol de porcellana blanca havia estat al costat del llit de l'agonitzant, ple de la

AZNAR, *El monòlogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, op. cit., p. 66.

60 Miquel LLOR, *Laura a la ciutat dels sants*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 21.

llefiscosa bilis verda que ella s'havia arrencat, del fetge descompost, a grinyols espasmòdics de vòmit.

Boc Mulligan eixugà la navalla altra vegada.⁶¹

En el cas català, Llor i Murià no són els únics que treballen el llenguatge interior dels personatges. Mercè Rodoreda també opera així a *Aloma*, encara que en aquest cas els pensaments del personatge es diferencien del narrador per mitjà de guions:

–No – pensa Aloma un cop ha tancat la porta de la cambra rere seu.– És una sort. Diuen que qui s'enamora pateix molt. En aquest cas no hi ha perill. –Sent com Robert es passeja per la cambra, com arrossega una cadira – podria aixecar-la que prou té dues mans, – com obre l'armari i tanca els finestrons, i el cop final de les sabates en caure a terra.⁶²

A la primera versió de la novel·la Rodoreda diferencia les veus discursives mitjançant guions, però no actua de la mateixa manera a les versions posteriors. En el cas del fragment que hem citat anteriorment, no només pateix canvis de contingut, sinó que també pateix modificacions en la disposició dels monòlegs interiors:

«No... – va pensar Aloma mentre es despullava –, és una sort que no m'agradi.» Va sentir que Robert sortia del bany i entrava a la seva cambra: devia desfer les maletes perquè anava amunt i avall sense parar. Després li va semblar que tancava la finestra. Ni es devia haver adonat de les cortinetes... Quin repòs! Ja podia córrer per tota la casa sense por de topar-lo. Des del matí tots havien viscut pendants d'ell. No es podia dir que els hagués molestat gaire: havia menjat el que li havien donat i havia fet el que ells havien fet. Però era una nosa. No se'l veia tan jove com en el retrat. «Si em vol enamorar, tindrà feina.»⁶³

61 James JOYCE, *Ulisses*, Traducció de Joaquim Mallafré, Barcelona, Proa, 2004, p. 9.

62 Mercè RODOREDÀ, *Aloma*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938, p. 70.

63 Mercè RODOREDÀ, *Aloma*, Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 40.

A la versió revisada el 1968, l'escriptora manté els guions però hi afegeix cometes baixes per marcar l'inici de la veu interior. Tanmateix, més endavant Rodoreda fon la veu del narrador amb la de la protagonista en un exercici en què sembla que les dues veus vagin de la mà, de manera que el lector pot quedar confós en un moment en què no se sap qui parla («Quin repòs!»).⁶⁴

Si bé és cert que el narrador de *Joana Mas* s'introdueix cada vegada més dins la ment dels personatges amb un conjunt d'operadors que integren tècniques ben diferents (discurs indirecte lliure amb la inclusió del discurs directe o monòleg narrat en combinació amb el monòleg interior), no podem obviar que l'autora encara marca certa distància entre el narrador i la protagonista. Ho fa a partir de les diferències intel·lectuals entre l'interlocutor i la Joana. A tall d'exemple, el narrador afirma que la protagonista «no podia arribar a representar-se en tota la seva grandesa la importància de l'acte que anava a realitzar» (p. 31), una apreciació moral que mai no faria el personatge, una noia infantil i superficial. Malgrat tot, i de forma sorprenent, la veu del narrador, que es podria mantenir distant mitjançant aquesta superioritat intel·lectual, s'arriba a fusionar amb la protagonista en alguns passatges de la novel·la. En aquest cas, el discurs en estil indirecte lliure i el monòleg interior queden refosos en un de sol.

Al marge d'aquest aspecte, en el cas de Murià existeixen dos elements fonamentals pel que fa a la transcripció del llenguatge intern dels personatges, que es materialitza a partir de les diverses fòrmules monològiques. El primer és la presència del monòleg interior en l'estil més clàssic. En aquest cas la veu interna de Joana Mas apareix nombroses vegades per mitjà de l'estil directe, representat per guions de diàleg i sense ús de les cometes baixes:

El simplisme de la religió que d'infant li fou ensenyada, aclarí les seves divagacions:

—Déu em deixa ésser mare! I Ell sap com i perquè!

64 Sobre aquest aspecte de l'obra de Rodoreda, J. M. Batllori sintetitza molt bé que «Rodoreda sol resoldre aquesta problemàtica central, a la qual va estretament lligada la de l'amor físic i, sobretot, la de l'amor maternal, amb les tècniques del monòleg interior –potser més pròxim al tradicional que no pas al de Joyce, bé que, en alguns casos, recordi el d'aquest– o de la narració en tercera persona, que molt sovint es confon amb la primera i que barreja prodigiosament, i sense interrupció, l'estil directe i l'indirecte.» Vegeu J. M. BATLLORI, pròleg a Mercè RODOREDÀ, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 7.

[...]

Un ninet meu, bufó grassonet, ros, ben meu!

Ara no podria dir això. Ara tenia la plena sensació de l'obra poderosa de la vida. Ara es sentia testimoni i instrument de la inacabable creació. Sentia que la seva existència es prolongava; que ella era aliment i era impuls de l'home que serà... Ara, només podia dir un mot:

—Fill! (p. 64-65).

En altres casos el monòleg en estil directe apareix sense guions, entre cometes baixes, enmig de l'explicació del narrador, incloent-hi a més a més la reproducció d'un diàleg passat:

Aquest any, en aquell mateix llit estret on havia oblidat Robert Massenet, Joana es removia nerviosa sota el record insistent d'uns ulls que miraven com si abracessin. Eren els ulls de Blasco.

«És simpàtic. És elegant. I li agrado, li agrado força. Ahir, com s'aixecà corrent per venir a obrir-me la porta! Aquest matí, quan estava dempeus al meu costat i li he dit que segués, com jo, ha contestat...

Me'n recordaré exactament?... Ha estat molt bé: «Senyora, quan un hom la mira es veu forçat a estar en una actitud respectuosa.» I aquesta tarda, passejant, em deia:

Mai no havia conegut una dona amb una bellesa tan atractiva com la de vostè.

Vol dir que hi ha tanta bellesa i tanta atracció?

L'atracció, bé prou que la sento. I la bellesa l'endevino...

M'he estremit en sentir això. Quin efecte m'ha fet! És que jo no havia vist mai un home que sabés insinuar d'una manera tan polida que, digui el que vulgui, una no es pot ofendre. Tanmateix, ¿deu ésser veritat que estic més afavorida?» (p. 72-73).

Ens els fragments precedents es relaten els pensaments de la Joana amb un diàleg (que la noia recorda) entre ella i un altre personatge. El narrador pretén demostrar que pot recrear fidelment els pensaments de la Joana, encara que hi ha una voluntat massa explícita («Me'n recordaré exactament?...»), i això desdibuixa el monòleg intern: el personatge parla per dintre i per tant no té la necessitat de preguntar-se si

recorda el que es dirà a ell mateix a continuació. En aquest sentit, sembla que Murià no acaba de reeixir-hi. Si bé és cert que el monòleg interior reproduceix fidelment el llenguatge intern i el subconscient del personatge, talment com si el lector portés uns auriculars endollats al cervell del protagonista,⁶⁵ el resultat ha de semblar creïble, és a dir, el lector no hauria de descobrir cap indici de la mà del narrador, perquè el monòleg interior precisament es basa en l'autonomia envers la veu del narrador. A més a més la narració hauria de reproduir fidelment els pensaments caòtics i desendreçats que afloren en el pensament del personatge, allò que la narratologia coneix com a corrent de consciència o *stream of consciousness*.⁶⁶ En la línia d'aquest plantejament, el monòleg final de Molly Bloom a *Ulysses* sí que es presenta com un flux discursiu continu, sense signes de puntuació, ni ordenació lògica dels elements, com una transcripció literal, la versemblança de la qual és molt plausible. En reproduïm un fragment a fi d'il·lustrar-ho més bé:

Sí perquè ell no havia fet mai una cosa com això de demanar que li portessin lesmorzar al llit amb un parell dous des de l'hotel City Arms quan es feia el malmirrés amb una veu decaiguda tot un personatge per ferse linteressant amb aquell fardot de Mrs Riordan que es pensava que shi faria larròs i no ens va deixar ni cinc tot per a misses per a ella i la seva ànima més rància que shagi vist mai que quan shavia de gastar 4 penics perlesperit de cremar ja no sabia què li passava explicantme les seves penes tenia corda per a no acabar mai que si la política i els terratrèmols i la fi del món més val que ens ho agafem una mica bé mestrestant Déu nos en guard que totes les dones fossin com ella contra els vestits de bany i els vestits escotats és clar que ningú no tenia gens dinterès que ella sels posés suposo que era una beata perquè cap home no se la devia haver mirat dues vegades espero no ser mai com ella [...]⁶⁷

65 La imatge dels auriculars fa referència a l'estudi de David Lodge sobre el monòleg interior, en què el periodista afirma que el monòleg interior és pel lector com si ell portés uns auriculars connectats al cervell d'algú: «It's rather like wearing earphones plugged into someone's brain, and monitoring an endless tape-recording of the subject's impressions, reflections, questions, memories and fantasies, as they are triggered either by physical sensations or the associations of ideas.» David LODGE, «Interior Monologue», *The art of fiction*, London, Penguin, 1992, p. 47.

66 El terme fa referència al corrent d'imatges que se succeeixen al cap i que no s'aturen si no és per una interrupció sobtada. Aquest flux de consciència, de caràcter continu i gens pensat com un sol pensament articulat, és el que generaria el monòleg interior. És el que Oscar Tacca sintetiza en la seva definició de monòleg interior quan afirma que «se caracteriza (a diferencia de aquellos otros): primero, por tratarse de un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir, que reproduce fielmente su devenir (en lo que tienen de espontáneo irracional y caótico) conservando todos sus elementos en un mismo nivel; segundo - y fundamentalmente- porque su verdadera realidad está dada en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (causalidad, simplicidad, claridad) había consagrado en el monólogo o soliloquio tradicional.» Oscar TACCA, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978, p. 100.

67 James JOYCE, *Ulysses*, op. cit., p. 734.

Pel que fa a *Joana Mas*, el segon element que cal analitzar és el discurs del narrador extradiegètic, que s'ha anat assimilant cada vegada més a la veu interna de la protagonista. En alguns casos s'hi ha integrat del tot en una relació sorprenent de simbiosi, en què l'autora presenta un narrador convertit directament en la Joana, fins i tot pel fa a la distància moral i intel·lectual (la que l'autora havia mantingut per separar ambdós nivells narratius):

Calma! Sí, calma! La ira, el despit, l'orgull i la pena, alteraven Joana per dins i per fora. Anà a l'armari, començà a treure roba. Se n'aniria aquell mateix vespre! Es posà a plorar a grans sanglots... Després, assecant-se-li les llàgrimes amb la roentor del rostre, mossegant el mocador, anà a asseure's al llit. Donava cops de puny al coixí i deixava anar sospirs impacients... Enganyar-la el seu marit! I amb una dona lletja! Doncs, així, ¿per què s'havia casat amb ella? No ho toleraria, no, no i no! (p. 91).

Els signes d'admiració i interrogació, i els punts suspensius, característics en els monòlegs interiors d'altres passatges, ara apareixen dins el relat en tercera persona (que s'entremescla amb la primera). Això també succeeix en altres casos en què el relat combina monòleg interior de dos personatges, diàleg breu i monòleg narrat (que alhora es confon amb el diàleg). En transcrivim un exemple:

No hi tornaria, no, a veure-la, perquè ell estava enamorat de Jeannette trista, i la veuria alegre i sofriria.

Però Joana trucà per telèfon, al cap de dos dies. Havia pensat: «l'Enric no ve. Deu creure que ara, perquè ja estic bé, no em recordo dels amics. No vull que em cregui tan egoista.»

-Vindràs, Enric, aquesta tarda?

Com negar-s'hi? Era la veu d'ella; era la súplica enyorada (p. 114-115).

En aquest cas, en menys de deu línies, l'autora combina de forma singular diverses veus, que es refonen i s'encavallen les unes amb les altres en un exercici que posa a prova l'atenció del lector. L'aparat intencionat de Murià s'atansa a la fórmula de Joyce:

Stephen s'acostà per mirar-se al mirall que li presentaven, partit per una esquerra deviada. Una imatge amb els cabells de punta. Així és com ell i els altres em veuren. Qui em va triar aquesta cara? Aquest cos de gos ple de ronnyes i puces que també m'h pregunta.⁶⁸

En el fragment de *Joana Mas* s'esbossen els pensaments d'en Lluís i s'inscriuen els pensaments de la protagonista («Però Joana trucà per telèfon, al cap de dos dies. Havia pensat: "l'Enric no ve"»), en una voluntat de plasmar la psique de tots els personatges. Si bé és cert que, en termes generals, l'ús del monòleg interior en l'obra de Murià és un recurs destinat a la psicologia dels personatges femenins, en algun cas també és utilitzat en els masculins:

La seva mare, amb una carona infantívola sota la pila de cabell recollit al mig del cap, tenia uns ulls severos que semblava que diguessin les mateixes paraules que acabava de dir Joana.

«La meva mare...», repetia una i altra volta el cervell de Lluís.

Estava atuït.

«El meu pare...», «la dona del...»

Vagament, passà per la seva imaginació la idea d'idees llegides, de pecats i d'incest.

«Jo, volia... No, no és pas veritat. No és això. És que... no sé; un home no és pas de fusta.»

«Però... què he dit...? Res! Res! No ha passat res.»

«Sí, potser sí, aquests dies m'escalfava una mica, mirant-la. Però és que tot això de la mare no ho havia pensat mai.»

Alçà els ulls altra vegada vers el retrat.

«Diu que li haig de fer un petó. L'hi faré, vaja.»

s'acostà, féu puntetes, i posà els llavis damunt del vidre.

Acabant-se de despullar i ficant-se al llit, mormolava:

«Bé, ara resulta que he tingut mare, que tinc una que la representa, i no me n'havia adonat» (p. 84).

68 Ibídem, p. 10.

Aquí els pensaments de Lluís es reproduïen per mitjà del monòleg interior, per bé que ara les oracions són separades per un punt i a part i van introduïdes, en cada cas, per cometes baixes, fins i tot les cometes es repeteixen dues vegades en alguna oració, per tal de mostrar agilitat en les reflexions («El meu pare...», «la dona del...»).

Ara bé, és inqüestionable la preeminència del monòleg interior femení en la novel·la de Murià, l'univers central de la qual es desplega al voltant de la psicologia femenina, un primer nivell temàtic que beu directament del recurs monològic i que no es materialitza fins al desenllaç:

Joana s'estava vestint, una hora i mitja abans de sortir el tren.

De sobte, sentí dins ella una batzegada; i va fer un petit xiscle, posant-se les mans al ventre. Restà uns moments així, immòbil, aguantant-se el respir, pensant: «Deu ésser *ell*...?»

Al cap d'un minut sentí sota la mà un lleu moviment. Somrigué... «Sí, és *ell*... Com m'ha espantat, abans...» Es posà seriosa. Allò era el primer senyal de vida independent, ja no amb malenconia, però amb solemnitat. El seu fill la cridava (p. 139).

En aquest fragment són el narrador i la protagonista els que clouen el relat en dos espais diferenciats, encara que els pensaments de la Joana tornen a quedar inscrits en el discurs del narrador. A nivell temàtic, l'escena esdevé la sublimació del creixement vivencial de la protagonista, que entra a la vida adulta en el moment en què esdevé mare.

Joana Mas és conduïda per un narrador extradiegètic i heterodiegètic, que es converteix en participant per mitjà del monòleg interior, la qual cosa alinea la novel·la a la tendència de l'anàlisi psicològica femenina que s'havia anat sistematitzant entre els novel·listes dels anys vint.

2.2.3. Llenguatge i simbologia: els inicis del lirisme

Des del punt de vista de la creació literària i més enllà dels processos temàtics i argumentals, convé subratllar la importància de l'us del llenguatge com a habilitat compositiva i vehiculació del contingut ficcional en la primera novel·la d'Anna Murià. En el cas de *Joana Mas* tenen un valor particularment rellevant l'estil de l'autora, l'eficàcia del lèxic i les expressions i la correcció gramatical (especialment la de les estructures sintàctiques). També cal destacar-ne el simbolisme que adquireixen certs termes i expressions (especialment els que tindran relació amb el cosmos de la dona) i el joc de significats existent entre els noms dels personatges (les seves correspondències i contraposicions semàntiques).

Pel que fa al caràcter purament formal de la novel·la, és necessari identificar les coordenades històriques que hi apareixen, si és que n'hi ha, per tal de determinar si el llenguatge és real i s'adequa al context temporal. Encara que no hi apareixen referents històrics concrets, el context sociocultural de la novel·la ens permet de situar-la temporalment en el mateix moment en què és escrita, l'any 1933, o si més no en la dècada dels anys trenta. Així, des d'un punt de vista normatiu, s'hi emprà un català correcte (el català de la norma fabriana).

L'exercici dut a terme per Murià parteix de dues veus, la d'un narrador omniscient, extradiegètic i heterodiegètic, que disposa les accions de la ficció en tercera persona, des d'un punt de vista extern, i la de la protagonista, Joana Mas, que relata els pensaments per mitjà del monòleg interior i els diversos diàlegs entre els altres personatges.

En primer lloc, convé analitzar la veu de la protagonista, en primera persona i separada de la veu del narrador, per bé que en molts moments ambdues veus s'assimilen en una mateixa. Quan comença el relat la Joana té divuit anys, acaba de sortir del pensionat i viu amb els pares a Carcassona, on comença a fer vida de societat: juga a tennis, surt amb les amigues, assisteix a reunions familiars, toca el piano, balla i fa classes particulars d'espanyol.

El text presenta una noia jove que sap llegir i escriure, que té una educació mitjana i que pertany a una classe social molt concreta: la de la burgesia. Així, el nivell cultural de la protagonista anticipa quines possibilitats lingüístiques tindrà el personatge (seria estrany que la noia parlés un català vulgar), encara que cal tenir presents tots aquells factors aliens a la circumstància de la protagonista, com ara la trajectòria vital, l'ambient amb què es relaciona, les amistats, etc.

Ja des de l'inici de la novel·la, el narrador descriu la Joana com una noia que és i pretén ser de l'alta societat. Per això el seu llenguatge és pretesament distingit. El narrador ja ho anticipa des del principi: «es veu que per mantenir la conversa feia un esforç de deseiximent, de formalitat» (p. 9). Així, la protagonista (o el narrador en la transmissió dels seus pensaments) fa ús d'expressions que pretenen semblar de classe alta, per bé que en realitat no deixen d'evidenciar el caràcter carrincló de la noia: el «soci del papà» (p. 30), alguna «nena» amb «la mamà» (p. 60), «quina camiseta tan rebufona!» (p. 66).

Tanmateix, a mesura que avança la trama, la Joana fa ús d'un llenguatge més familiar, que va variant, evidentment, en funció de la persona amb qui es relaciona. Quan la noia conversa amb amigues de la família o coneguts, per exemple, utilitza un registre molt més formal que quan es troba amb una amiga íntima.

Pel que fa a la veu dels altres personatges, la majoria fan ús d'un registre col·loquial. Una mostra ben clara n'és l'existència de formes lèxiques pròpies d'aquest nivell, locucions i frases fetes que empenen alguns dels protagonistes: «a casa seva el coneixen» (p. 51), «és del temps dels seus pares» (p. 56), «tirant aigua al vi que s'han de beure els francesos» (p. 56), «són tan poca-soltes!» (p. 56), «de la *màniga àmplia*» (p. 89), *tiraria al dret*» (p. 129), ...; o l'ús d'expressions pròpies d'un registre familiar: «és que jo *me l'esquivo*» (p. 58), «ca!» (p. 56), «feia *monades*» (p. 55), «quina *pinta!*» (p. 59), etc.

La Lola Prats, l'amiga moderna de la Joana, sempre utilitza un registre encara més informal, fet que reforça el seu caràcter després i irònic: «què fas tu?» (p. 47), «estàs col·locada?» (p. 47), «això del casori!» (p. 59), «no saps el que és bo!» (p. 59).

Tanmateix, en d'altres casos, els personatges empenen termes en diverses llengües (castellà, anglès o francès), en una voluntat clara de marcar glamur o distinció.

La Joana és qui més n'utilitza. Ho evidencia ja d'entrada el canvi de Jeannette per Joana o Romé per Romuald o altres termes que apareixen en cursiva: *c'est la vie* (p. 47), *papà* (p. 29) i *mamá* (p. 60), *mantón* (p. 50) o *parcheesi* (p. 102).

En altres ocasions la cursiva serveix per a emfasitzar alguna expressió rellevant relacionada amb la conceptualització d'alguna idea: *homenot* (p. 29), «*la seva Jeannette*» (p. 114), «*Déu-te-guard, tieta*» (p. 49), «ell, ha de fer de *nurse?*» (p. 118), «que no va bé, *l'assumpta?*» (p. 122), «es veu que les tardes tens *molta feina, ara*» (p. 126); o l'univers femení: *senyora* (p. 31), *viudeta* (p. 135), *àngels de la llar* (p. 88); per bé que no hi trobem un criteri uniformitzat, els estrangerismes o els termes que es volen remarcar porten cometes altres vegades: «*papà Noel*» (p. 106) o el «*nuvi*» (p. 107).

Pel que fa a les estructures sintàctiques del text, el discurs de la Joana en els diàlegs es desenvolupa per mitjà de frases llargues amb explicacions i puntualitzacions. En termes d'ordre funcional de l'oració, la protagonista fa servir nombroses frases dislocades, tematitzades a la dreta o l'esquerra, que l'escriptor reforça amb la presència d'una pausa, una coma, per entonar (la col·loquialitat tendeix més al pleonasme sense pausa): «*Veuràs –deia Jeannette–, il·lusió, me'n fa*» (p. 33), «*Que no ho veu, que baixem?...*» (p. 47), «*ja n'és, de múrria!*» (p. 56) o «*la recordes, la teva mare, Lluís?*» (p. 83).

En els diàlegs de la Joana amb altres personatges l'oralitat ve marcada sovint per la inserció de les vacil·lacions característiques d'un parlant en situació conversacional: «*Hola! Ets la... ets la Lola Prats!*» (p. 41),

Un altre indicador freqüent dels estats conversacionals són les repeticions d'estructures i expressions: «*molt bé..., molt bé*» (p. 41), que reflecteixen la immediatesa del discurs i n'emfasitzen el contingut.

Amb relació a la veu del narrador, val a dir que el seu discurs adopta un to líric molt marcat, sobretot quan es vol posar en relleu l'univers interior dels personatges. Per això hi fa acte de presència la prolepsis, un fenomen més aviat pròpi de la llengua literària castellana, especialment de la poesia. («*Així era encara avui Jeannette*» (p. 17), «*arribà la "señorita Montserrat"*» (p. 19) i «*Però aleshores vingué un esdeveniment a trencar la grisor*» (p. 63).

La passió per un llenguatge més poètic, tanmateix, no deixa de plasmar una de les característiques de la novel·lística de final dels anys vint i principis dels trenta: captar al màxim les sensacions internes dels personatges:

Ella, tan poc amant de l'activitat cerebral, rumiava, rumiava, i hauria volgut poder descobrir tota l'oculta força de la vida i la trama de l'anellat que l'encadena, i el centre poderós que la governa, per saber com es desclou una poncella, per saber com s'esberla una llavor, per saber com neix un estel dintre l'entranya d'una dona... (p. 64).

Lluís Canyelles sent els efluvis de la feminitat de Joana i els aspira amb delit inconscient. Quan la veu agençada, polida, perfumada, mostrant a cada moviment, sota el vestit provocatiu, un detall de la seva ufana, somriu i s'hi encanta i alguna vegada mormola: «Fas goig!» A taula, quan li ofereix el menjar, una mica descuidada en el vestit de casa, lluint els braços nus i passant-li'n la blancor mantegosa a frec d'ànsia... Però el neguit més viu el sent als matins; procura topar-s'hi quan surt de la cambra, que ella escampa aquell baf tebi i, escabdellada i blana, li deixa a flor de boca un regust d'intimitat; i l'espera que surti del bany per glatir de sentir-la tan gemada i d'observar com es gronxen les sines en llibertat sota la lleu seda xinesa (p. 79).

Al primer fragment es descriuen les sensacions de la protagonista quan descobreix que s'ha quedat embarassada. Es tracta d'un text molt breu amb una càrrega metafòrica evident sobre la sexualitat de la dona i l'embaràs. El concepte de maternitat s'assimila al de la bellesa i la puresa mitjançant elements de la natura (l'obertura de la poncella), un recurs continuat en les narracions de Murià, que materialitza, d'una banda, la voluntat de recerca de la bellesa, i de l'altra, la comunió constant entre home i natura.

L'imbricació de la naturalesa i el desig d'aportar poeticitat també queden reflectits en el segon fragment que presentàvem, en el qual es descriuen les sensacions d'en Lluís quan s'enamora de la Joana. El text presenta una càrrega eròtica evident en la plasmació del desig físic del noi cap a la protagonista: «ella escampa aquell baf tebi i, escabdellada i blana, li deixa a flor de boca un regust d'intimitat; i l'espera que surti del bany per glatir de sentir-la tan gemada» (p. 79). Les imatges de la naturalesa escenifiquen l'imaginari del noi i les sensacions que emanen dins seu en veure la protagonista.

El tractament del paisatge i la natura com a reflex dels estats interns dels personatges serveix, en definitiva, per a dur a terme l'acostament psicològic de la dona:

«Dóna alegria, el bon temps!... Mira quines fulles tan petites tenen els arbres..., semblen pollets que acaben de sortir de l'ou. No fa red, ni calor; és deliciós. I quantes flors! Tota la casa fa olor de roses. La primavera és bonica, vaja. Ara cantaria...! No, més aviat m'ajauria sobre un munt de coixins, amb el balcó obert, i miraria el cel i respiraria l'aire de fora. Voldria que vingués l'Enric, avui que tinc la casa plena de roses...» (p.128).

Quan la Joana descobreix que el seu amic està enamorat d'ella, l'alegria envaeix la casa i l'exterior reflecteix l'estat d'ànim de la noia, a qui plau que un home jove estigui enamorat d'ella i la vingui a veure a casa sovint. La primavera visibilitza l'emoció de la protagonista i el nou estadi amorós de l'Enric, que després contrastarà amb la tempesta interna del jove:

Un dia estigué a punt de posar-se a plorar, i sortí al balcó per asserenar-se; era un vespre ventejat; les cortines volaren furiosament, el pàmpol del llum trontollà i la vidriera es tancà amb un cop que ressonà en tota la casa; Joana li cridà que si era boig de sortir al balcó amb aquell temps, i que si volia trencar-li tots els vidres (p. 129).

La rebel·lia de la natura, en aquest cas, anuncia l'acció posterior (alguna cosa no acabarà com l'Enric voldria) i serveix per a atansar al lector al psicologisme d'un personatge masculí, encara que sigui de forma tangencial. Les descripcions metafòriques del paisatge corroboren, d'una banda, la passió per la natura de Murià, i de l'altra, el gust pel llenguatge pòetic, que ja fa acte de presència al «Monòleg-introducció» d'en Robert:

Ah, Jeannette...! Aquell parlar seu tan volander... fugint de tot tema que exigeixi atenció cerebral...

Com fuig una papallona

De les espigues de blat...

M'haig d'anotar aquesta imatge. Dos versets que estan bé... On tinc la ploma?... Bé, ja me'n recordaré:

Com fuig una papallona

De les espigues de blat (p. 9).

La imatge de la papallona que voleia de flor en flor serveix a l'escriptora per a presentar un dels trets fonamentals del caràcter de la protagonista: la superficialitat. La inclusió dels versos dins del text rebla el clau poètic i anuncia de forma amable el caràcter frívol i innocent de la protagonista.

Però el pes líric no només trasllueix de les expressions directes dels personatges. En el discurs del narrador també s'insereix l'estil líric i l'ús de recursos retòrics:

Enric se n'havia anat. Darrera d'ell, l'oblit d'una figura deformada i voluminosa, que s'havia emocionat en acomiadar-se'n. Al davant, la via llarga, l'amplitud de les planes, les viles desconegudes; la visió meravellosa d'una dona-flamarada, sobre un fons de serres aspres i de portals brodats! (p. 138).

Aquest fragment posa de manifest les sensacions internes de l'Enric, que ja ha oblidat la Joana i pensa en tot el que l'espera a Andalusia. La visió d'una figura femenina (referida a la protagonista) que ha perdut frescor en el físic, «deformada i voluminosa», contrasta de ple amb la imatge d'una dona jove i passional, que espera a l'Enric enmig d'un paisatge sec ple de cases engalanades. En aquest cas, l'escriptora fa ús d'un terme de creació pròpia, «la dona-flamarada», per referir-se a la dona andalusa. La utilització de neologismes com a expressions d'espai metafòric és recurrent en els textos de Murià, no només com a mecanisme poètic, sinó com a eina conceptual en la vehiculació de termes simbòlics.

La representació d'idees sensorials que guarden vincles temàtics amb tota l'obra es visibilitza amb l'ús de noms comuns però també a través de noms pròpis, com ocorre en els noms dels personatges.

El cas de *Joana Mas* és paradigmàtic. El nom de la protagonista, Joana, és la suma del nom de l'autora de la novel·la i el pronom personal de primera persona del singular (jo + ana), un joc de lletres ben significatiu que no sorprèn si tenim en compte el joc de noms al que ja ens havia acostumat l'escriptora amb els pseudònims de *La Dona Catalana*. Joana, un nom que prové de l'hebreu i que significa «deú és bo», s'adiu plenament al caràcter de la protagonista i contrasta amb la significació del nom de la Lola, el personatge que encarna el model femení contrari (Lola significa «aquell que pateix»). L'adequació entre els significats dels noms de totes dues i els caràcters o històries personals respectives és evident.

Pel que fa als cognoms, Mas prové del substantiu derivat del llatí *mansus*, i vol dir «casa de camp» o «finca rústica», un toponímic que forma part del grup de noms de cases i masies (Cases, Casanova, Cabana, Torres, etc.) i que reflecteix els orígens catalans de la protagonista.

Amb relació als noms masculins, és interessant analitzar el nom del marit de la Joana, en Romuald Canyelles. Romuald és un nom d'origen germànic i vol dir «rei gloriós», significat que guarda una estret lligam amb dos personatges masculins, que tenen algun tipus de relació amorosa amb Joana Mas: Lluís Canyelles i Robert Massenet. Robert, que també prové del germànic, significa «qui brilla per la glòria» mentre que Lluís, que té el mateix origen, significa «guerrer gloriós». La relació de jerarquia que existeix entre els tres noms és ben clara, la mateixa que trobem entre marit, xicot i pretendent.

A més a més, el nom de Romuald torna a aparèixer a la penúltima novel·la, *Res no és veritat, Alícia*. En aquest cas el personatge que el porta és el primer amor de l'Alícia, la protagonista. No sabem si és intencionat o no, però no deixa de ser curiós que el Romuald de *Joana Mas* deixi de ser atractiu per la protagonista com ocorre amb la

protagonista de *Res no és veritat, Alcía*: «Quin nom tan ridícul!...Pensar que al principi li semblava un nom cavarellesc.»⁶⁹

Pel que fa a en Robert, tampoc no és el primer cop que veiem aquest nom en l'obra de Murià. Ja havia aparegut l'any 1929 al conte de *La Dona Catalana* «El déu de la velocitat». En aquest cas es tracta d'un home valent i arriscat que pretén enamorar la seva cosina. El fet que aquest nom aparegui diverses vegades en la producció de Murià es pot deure a alguna relació autobiogràfica entre l'obra i la vida de l'autora, que ben sovint utilitza noms de personatges reals en les narracions.

A banda d'això, i amb relació al cognom de Robert, no deixa de ser significatiu que Massenet és un mot format a partir del terme «Mas» (Joana Mas), com si es tractés d'una prolongació de personatges o un element d'unió. (Cal tenir present que en Robert Massenet és el personatge que inicia el relat a partir de la presentació de la protagonista.)

Quant a la resta de personatges, la majoria femenins, convé citar les germanes Deboury: la Suzy i la Louise. El primer nom és d'origen hebreu i, el segon, d'origen germànic, per bé que tots dos es presenten amb la variant anglesa, que dona aquest toc de distinció i classe alta que l'autora pretén atorgar als personatges de la novel·la. Suzy, que ve Susanna i que significa «qui conserva la gràcia i la puresa», és justament l'amiga més íntima de la Joana. Louise, en canvi, és presentada com una eixelebrada, caràcter que s'escau molt més amb el significat del seu nom: «guerrer gloriós.»

Pel que fa als personatges secundaris, no deixa de ser rellevant la similitud entre Francina Martí, la suposada amant d'en Romuald (Francina significa «França lliure») i la Francesca de *La peixera*, dues dones solteres i liberals. Per acabar de reblar el clau, en Josep Pons, un flirt d'estiu de la protagonista, porta el mateix cognom que el pare difunt de *Res no és veritat, Alcía*; i la senyora Còdols, la persona que revela a Joana Mas la infidelitat del seu marit, porta un nom ben suggerent.

La simbologia, tanmateix, no només queda reduïda als noms propis, sinó que també ateny, en el cas de *Joana Mas*, als noms dels capítols de la novel·la. La tercera

69 Anna MURIÀ, *Res no és veritat, Alcía*, Barcelona, La Sal, 1986, p. 93.

secció del llibre, per exemple, es presenta amb un títol ben cristal·lí: «Rossinyol, si vas a França...», en una clara al·lusió a «El rossinyol», la cançó tradicional catalana. El text, recollit per primer cop a *Romancerillo catalán*, de Manuel Milà i Fontanals, narra la història d'una noia a qui els seu pare lliura en matrimoni a un pastor. La jove, que acaba vivint a les muntanyes aïllada de tothom, es confessa a un rossinyol i li demana que canti la seva dissort a la seva mare. El paral·lelisme entre ambdues històries és evident, especialment el sentiment de les dues protagonistes, que se senten mal maridades. La inclusió del fragment com a títol va més enllà i Murià insereix una estrofa de la cançó a la meitat del capítol, amb el pretext que la Joana la cantava de petita. Unes línies més endavant l'estrofa torna a fer acte de presència entremesclada amb la trama de la infidelitat.

El gust per interrelacionar els títols dels capítols amb el contingut conceptual de l'obra és una constant en la producció narrativa de Murià, així com la passió per lligar el significat de determinats termes i expressions amb les idees més rellevants. Tot plegat respon a la voluntat de dotar el text d'un aparat simbòlic que complementa el to líric del discurs.

2.3. *La peixera*

2.3.1. Reviviscència modernista i intertextualitat

L'any 1938, en ple conflicte bèl·lic a Barcelona i quan encara no feia cinc anys de l'aparició de *Joana Mas*, Anna Murià publicava la segona novel·la, *La peixera*, que havia acabat de redactar el gener de 1936.⁷⁰ El temps de l'obra se situa en un període que va des dels inicis de la dictadura de Primo de Rivera (s'esmenta a la pàgina 128) fins als inicis de la República (s'hi fa referència de forma puntual a les pàgines 233-234). Aquests són els únics esdeveniments polítics del relat, que s'apunten per sobre i no intervenen en la trama. Des d'aquest prisma, convé consignar que *La peixera*, a diferència de *Joana Mas*, no és producte directe del context polític i social dels anys trenta (no apareix com a resposta a les inquietuds culturals del moment en relació amb l'auge de les escriptores), sinó que segueix el context literari anterior a la guerra, encara que manté algunes característiques temàtiques com ara la importància de l'univers femení.

El protagonista de *La peixera* és Josep Maria Gaspar, un jove que narra en primera persona la seva experiència laboral a can Roca i Figueres a la seva companya sentimental, la Francesa, una jove italiana que coneix durant una llarga estada a Madrid.

Aquesta és la manera com es recrea l'experiència laboral d'Anna Murià a la drogueria Vivenç Ferrer, on va treballar des del 1923 fins al 1929. La novel·la oscil·la entre la realitat i la ficció, descriu l'ambient del negoci des d'un punt de vista crític, la qual cosa la situa en la tradició modernista que s'havia recuperat en la represa novel·lística de mitjan anys vint.

Des dels inicis de la trama novel·lesca, Josep Maria Gaspar és presentat com un lliurepensador, un jove alegre i vital, amb ganes de descobrir món, algú que es qüestiona el model establert d'una societat mancada d'objectius per als joves. En

70 Així ho indica la mateixa autora al final de l'obra. Vegeu Anna MURIÀ, *La peixera, op. cit.*, p. 243. D'ara endavant, en citar-ne algun fragment, farem servir la segona edició, aplegada dins les obres completes. Vegeu Anna MURIÀ, *La peixera*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

Gaspar té ganes de créixer i prosperar, avançar i conèixer. És per això que a l'oficina de can Roca i Figueres se sent com si estigués tancat dins d'una gàbia, o «una peixera». Des de ben al principi també es presenta el protagonista com un jove vividor, a qui agrada coquetejar amb noies. El protagonista fa de crític en una revista de teatre, *El Llampec de Vilaxica*, i per això freqüenta sovint espectacles nocturns del Paral·lel de Barcelona. El temps històric de l'obra se situa en el moment de més expansió d'aquesta avinguda barcelonina, on els espectacles nocturns més famosos esdevenen el centre neuràlgic d'oci masculí de la ciutat.

Fem un punt i a part i recordem que la cèlebre avinguda barcelonina acollia una munió de locals d'espectacles nocturns (sales de ball, *music halls*,⁷¹ cabarets...), que atreïen la clientela popular, però també la intel·lectual i benestant. En la seva millor època el Paral·lel va tenir fins a nou teatres (l'Olympia, l'Apolo i l'Arnau, entre altres), on es representaven obres en català i en castellà. És per això que l'apogeu urbà de la via és tan sovint descrit i inserit en el corpus literari de principis de segle. Les novel·les del moment ja havien retratat personatges masculins molt similars al d'en Gaspar. En tenim un exemple cristal·lí amb Rafael Tasis i els seu *Vint anys*,⁷² apareguda el 1932, en què s'explica la història d'en Pere, un jove de vint anys a qui també li agrada sortir de nit pel Paral·lel. La novel·la de Tasis descriu amb detall el món de la faràndula nocturna barcelonina a través de l'aparició de diversos *music halls*, cabarets, teatres, bars i cafès i els personatges que hi fan vida. L'ambient d'oci nocturn retrata la realitat d'un món exclusivament masculí que va lligat a un concepte de joventut que es criticava des de la palestra de les lletres: les ganes de passar-s'ho bé del públic masculí. En aquest sentit, tan en Bernat com en Gaspar representen el mateix tipus d'home, per bé que en Gaspar és més gran que el protagonista de Tasis i les ànsies de diversió del personatge no són ben bé les mateixes.

71 Fet i fet, l'espectacle en el món de la nit en relació amb la llibertat artística i el modernisme, ja s'havien defensat directament sota el leitmotiv dels corrents surrealistes de l'avantguarda. Com apunta Glòria Bordons, «l'any 1928 es publica el manifest groc. Entre moltes coses, s'alimenten de premisses com el futurisme, els music halls...». Vegeu Glòria BORDONS, «La continuació de l'avantguardisme. Influència del dadaisme i el surrealisme», dins Glòria BORDONS; Jaume SUBIRANA [eds.], *Literatura catalana contemporània, op. cit.*, p. 154.

72 Rafel TAVIS, *Vint anys*, Barelona, Proa, 1931.

El caràcter hedonista de Josep Maria Gaspar, que vol “gaudir de la vida” i la seva condició d'home jove i solter, revela un home sorneguer, truà, que gaudeix explicant les seves gestes nocturnes a la feina per fer-se el mil homes. Aquesta característica de la seva personalitat és fonamental per a entendre les descripcions que ell mateix proporciona dels altres personatges de *La peixera*, sobretot els femenins. Un dels exemples més il·lustratius d'aquest aspecte es troba a l'inici del primer capítol:

Com que l'espectacle ja me'l sabia de memòria, em ficava per l'escenari a passar l'estona. Hi havia una col·lecció de «girls» que vistes de prop estaven bastant bé. Jo no necessitava res més per a passar unes nits delicioses, bo i rescabament-me d'aquelles altres passades al cafè discutint perquè sí amb un parell d'amics...

Aviat, no ja tres dies a la setmana, sinó gairebé cada dia me n'hi anava.

I al cap de poc, fins els gats de l'escenari em coneixen. Voltava per allà com si fos a casa, m'asseia en un racó, entre quadro i quadro em barrejava amb les noies a sentir el frec de llurs tuls empurpurats i a fer-les riure...

[...]

Davant els companys de treball exhibia el meu passí i les meves crítiques al diari de fora, on a vegades parlava de cames esculturals i de somriures insinuarors. I és clar, pobra gent, tots em miraven com si fos un habitant de la lluna. I jo, a falta d'altra cosa, fruïa de deixar-los bacabadats (p. 49-50) .

El text retrata a la perfecció el model d'home jove que Murià necessita com a protagonista, amb l'objectiu d'introduir d'unes coordenades ideològiques molt concretes. Josep Maria Gaspar és jove, modern, atrevit, rebel, fa de periodista per a un diari de poca volada i, gràcies a això, és assidu als espectacles i la faràndula, un món que li permet fugir de la rutina, de la seva feina avorrida d'oficinista. Per això, surt de festa per un dels eixos principals d'oci i entreteniment de la ciutat, l'avinguda del Paral·lel.

A *La peixera* el món de la nit s'erigeix com un espai que permet al protagonista conviure amb noies “modernes” i “atractives”, fet que desembocarà en un dels fils temàtics i ideològics de la novel·la, que ja s'havia inserit a *Joana Mas* i en bona part de les publicacions de les autores dels anys trenta: la contraposició de la doble tipologia femenina, la dualitat entre la verge i la pecadora. Amb aquesta dicotomia

també emergeix: el binomi caos/raó lligat al concepte de família/sexe, que a la vegada va relacionada amb la dualitat bohèmia i llibertat/tradició i reclusió. Així, l'inconformisme, la rebel·lia i la voluntat d'allunyar-se del que s'ha fet tota la vida es transformen en les eines per a lluitar contra una societat conservadora, la de l'època, que conduïa els joves a la immobilitat.

Tanmateix, el binomi família o sexe s'estableix en els personatges femenins de l'oficina i no pas des d'un punt de vista transgressor. El protagonista compleix absolutament tots els requisits de l'home jove i liberal que encara parteix d'antics patrons pel que fa a la seva relació amb les dones. Carregat de prejudicis vers el món femení, la seva mentalitat el fa més proper a la moral tradicional masculina que no pas al que hom esperaria d'un jove lliurat a la modernitat.

Als inicis del primer capítol, quan el protagonista parla de l'Avelina, la mecanògrafa més atractiva de l'oficina, el noi en canta excel·lències: la descriu com una dona de qui «val la pena ésser a prop». Quan s'adona que tot això ho confessa a una dona (la novel·la és una confessió a la Francina, la companya sentimental d'en Gaspar), el protagonista canvia el discurs:

I això que, encara que l'Avelina no fos gens interessant, feia molt de goig, caratxos!, i allà dins encara més, i... què puc fer-hi?, sempre m'ha agradat estar com més a prop millor de les dones que fan goig...

Vaja, Francesca, acosta't... Fixa't com no sé separar-me de tu!...

Ui! No peguis, dona, que t'ho dic de veres...

L'Avelina era una coqueta més totxa que feta d'encàrrec. I es guarnia amb un mal gust! Semblava un envelopat: llacets, floretes, rinxolets, coloraines... Però, això sí, de cenyir-se bé ja en sabia, i de fer-se bellugar la carn sota la roba...

Pretensiosa com ella sola, no estava poc satisfeta de veure com la voltàvem! Als que, com jo, ens agradava fer-li l'aleta i aprofitar les ocasions de pegar-li ullades a la pitrera, ens tractava amb uns aires de majestat... Que n'era de beneïta. No s'hi podia ni parlar. Fora de fer quatre monades i de riure amb aquella coqueteria de tarda de diumenge, més un parell d'habilitats perquè li diguessin que era bonica, no hi cerquessis res més.

Eh! Ja estàs contenta, oi? Totes sou igual! Quan sentiu parlar malament d'una dona bonica, esteu satisfetes!... Sí, dona, sí, no ho vulguis dissimular... (p. 48).

Més enllà del tòpic de la dona maca i ignorant i el de la dona que no suporta una altra dona atractiva, el fragment posa de manifest el caràcter retrògrad d'en Gaspar, que queda en un estadi similar al dels seus companys conservadors.

Tornant a la qüestió del seu estancament dins l'oficina, és important puntualitzar que parlem d'un home jove, que no deu tenir més de vint-i-cinc anys, que té aspiracions de futur, que entra a treballar en una drogueria i que es veu empresonat per un ambient gris i monòton, resignat al pas del temps.

En aquest sentit, com apuntàvem anteriorment, el personatge s'alinea amb el model del noi inconformista, rebel, que té somnis de futur, que tan s'havia popularitzat amb altres personatges masculins de novel·les anteriors. Aquest és el cas d'en Ramonet de *L'auca del senyor Esteve*, en Joanet de *L'alegria que passa*, o altres de més contemporanis, com ara l'Andreu Rojals de *Servitud*. De totes aquestes obres, cal tenir en compte ben especialment les de Santiago Rusiñol i la de Joan Puig i Ferrer, ja que esdevindran un referent important a la novel·la (es fa explícit de manera directa o indirecta per mitjà de citacions i al·lusions).

En el cas de *L'auca del senyor Esteve* i *L'alegria que passa*, apareixen diversos fragments que hi remetent directament, sovint a partir de personificacions dels personatges i els espais: «com qualsevol senyor Esteve» (p. 49, «l'ambient estevesc de la casa» (p. 60), «la Barcelona dels senyors Esteves» (p. 114), etc. En d'altres casos l'autora al·ludeix directament al títol de l'obra, com és el cas de *L'alegria que passa*, que fa acte de presència en el tercer capítol:

No podia evitar-ho. No sabia calmar els meus nervis. Pensava en la companyia de revistes que corria món com la caravana de *L'alegria que passa*; i em veia jo lligat a la sinya, presoner de la rutina, voltat de gent sense vibracions (p. 69).

El fragment és interessant no només per l'al·lusió a l'obra de Rusiñol, sinó pel paral·lelisme que hi ha entre la caravana de la Ruth i la caravana de la Zaira, la ballarina de Rusiñol, de qui s'enamora en Joanet.

L'oficina de can Roca i Figueras no és l'única que es compara amb l'ambient de La Puntual. El mateix Gaspar guarda força similituds amb el Ramonet de *L'auca del senyor Esteve*, el jove que estudia art a Llotja i vol ser escultor, en comptes de continuar dirigint la merceria familiar. Encara que en el cas del Ramonet els somnis i les il·lusions queden estroncats pel xantatge del pare (el senyor Esteve, que vol que el seu fill sigui el propietari del negoci familiar), la feblesa i el victimisme del protagonista de Rusiñol es distancia de la tossuderia d'en Gaspar. Aquests dos fragments ho il·lustren molt bé:

Si no em mouré! No em mouré més del taulell i aniré fent lo que vostè vol: fer diners, sempre fer diners!... Però si un dia vostè s'adona que em vaig fent ric, però que em vaig fent... trist; que vaig augmentant la fortuna, però que vaig perdent l'alegria, que m'he apagat tots els somnis i destruït les esperances i trepitjat les il·lusions i esmicolat a dintre el cor tots els bategaments i la vida, almenys adoni-se'n i entengui'm, que enterrar la fantasia als vint-i-tres anys, com ara tinc, potser encara té més mèrit que fer fortuna.⁷³

Per tot això, realment, no valia la pena de sofrir l'empresonament entre les tanques burelles de l'oficina de drogues; no valia la pena d'aguantar els renys de mestre d'estudi del cap de secció; no valia la pena d'estar voltat de xafarderia de celobert; no valia la pena d'estar submergit dins l'ànima mansoia d'aquella munió d'escriptors perpetus. No valia la pena, per a trobar-me al cap del mes amb un sou escapçat que no m'assegurava la subsistència.

Hauria d'alliberar-me, sí, alliberar-me... Em semblà que era arribada l'hora (p. 137).

És evident que en tots dos textos el personatge d'Anna Murià s'allunya del de Santiago Rusiñol perquè el primer malda per alliberar-se d'un jou, i el segon, claudica a les exigències del seu pare. Els aspectes psicològics de Josep Maria Gaspar ens remetent més aviat a Andreu Rojals, el protagonista de *Servitud*, de Joan Puig i Ferrer, novel·la a la qual s'al·ludeix indirectament a *La peixera* i que constitueix l'altre referent literari de Murià. L'obra de Puig i Ferrer també és escrita en primera persona per un protagonista masculí, Andreu Rojals, un jove periodista que entra a treballar a *La*

73 Santiago RUSIÑOL, *Teatre selecte*, Barcelona, Selecta, 1952, p. 100.

Llanterna, diari barceloní heterònim de *La Vanguardia*. El jove Rojals narra l'experiència negativa a *La Llanterna* fins que abandona l'empresa. El relat se centra en les vivències de Rojals al rotatiu i la galeria de personatges que hi treballen, a banda d'alguns elements de caràcter històric, com les vagues i el sindicalisme de la Barcelona de principi de segle.

Les similituds entre la novel·la d'Anna Murià i la de Puig i Ferrer són més que evidents, sobretot pel que fa a la construcció del món dels personatges. En totes dues obres el relat es basa en l'experiència vital dels autors en els primers anys de joventut professional. En el cas de Puig i Ferrer es tracta del seu pas per *La Vanguardia* i, en el cas de Murià, de l'estada a la drogueria Vicenç Ferrer. És innegable la similitud de l'una i de l'altra, fins i tot en els elements escènics o els detalls de signe metafòric. A tall d'exemple, a *Servitud* destaca la presència de Veguer, un dels companys més propers a Rojals, un vell escèptic que ha deixat de confiar en la professió. El personatge ens transporta directament al vell Gasquida de *La peixera*, l'amic de Josep Maria Gaspar. No deixa de ser curiós que en el planter de personatges de la novel·la de Murià trobem hi un altre nom similar al protagonista de *Servitud*. Es tracta de Vaquer, el supervisor dels treballadors de can Roca i Figueres. Aquesta coincidència antroponímica pren rellevància quan apareix l'element metafòric de «la pesca» a les primeres pàgines de *Servitud*:

En Dolcet ens interrompé:

-Ja pesca –va dir, i ens assenyalà la part en què la taula estava més acostada a la paret-. Mireu-lo! Mireu-lo! –anava dient.

Jo em vaig fixar en l'espatlla d'un home inclinat a terra, entre la taula i el mur. No se li veia el cap, però l'esquena, corbada, emergia més alta que la taula. Devia ésser un home de molta alçària.

-Com va aquesta pesca? –li preguntà En Dolcet acostant-se-li.

s'alçà un home de cara de policia, bigoti caigut, ulls de miop protegits per unes ulleres, calb i congestionat de tenir el cap cot.

-No se'n troben tants com abans –digué-. Jo crec que algú hi passa primer que jo.

-En Guibertat, home –li digué En Dolcet-, que s'emporta tot el que troba.

-Passaré abans d'anar a sopar –va fer l'home calb.

-En Guibertat passarà abans que vós –respongué En Dolcet, mofeta-; no el guanyareu mai...

-Maleït sigui En Guibertat. Ens ho farem a pinyes .digué l'home congestionat, i tornà a acotar-se.

En Veguer, que tenia una veritable vena satírica i es complaïa fent destacar els defectes dels seus companys, m'explicà això:

-Aquest és el tipus de l'avariciós. Fa cinc i sis professions, i entre elles, per aprofitar les nits guanyant quelcom, fa de periodista. Recull tot el que troba. Va afamat darrere els segells de correu de tota mena, fins dels de cèntim.⁷⁴

Llegint aquest fragment descobrim una coincidència tan exacta amb la metàfora del títol de Murià, que cal considerar que l'autora podria haver agafat la idea de «la peixera» com a presó per can Roca i Figueres a partir de les referències de *Servitud*. El fet no seria gens estrany. L'escriptora no amaga la influència d'aquesta obra dins les mateixes pàgines de la novel·la, com descobrim en un passatge del darrer capítol:

Enyorament del sol i l'aire. Enveja de la llibertat. Voldria ésser gitano, captaire, qualsevol cosa lliure, fins gos del carrer, tot menys ase de les sínies de «don» Llorenç.

«Per què aquesta servitud?» -em deia. «Per a fer una vida miserable? Per a carregar-me de deutes? Per veure'm perseguit d'angoixes i neguits? Per a arribar a trobar-me en un carreró sense sortida; sense esperança, sense auxili de ningú, sense altra solució que la de passar gana? Per haver de prescindir de tots els gustos de la vida? Per a no tenir il·lusions, ni esplai, ni alegria?, jo que no sabo sentir la il·lusió de tirar una pesseta a la guardiola, ni el benestar de prendre el sol el diumenge, ni el goig de tenir l'existència resolta en l'estretor?» (p. 137) .

Hi ha dos detalls reveladors: la totalitat del discurs, que es distingeix de la resta mitjançant les cometes baixes, i les mateixes cometes del «don» Llorenç (només les porta el don), que ens remetent al don Hilarió de Joan Puig i Ferrer. D'aquesta

74 Joan PUIG I FERRETER, *Servitud*, Barcelona, Proa, 2002, p. 96-97.

manera es genera un procés d'intertextualitat que l'autora reforça amb les referències a *L'auca del senyor Esteve* i *L'alegria que passa*.

Sigui com vulgui, deixant de banda les semblances, voluntàries o no, entre totes dues novel·les, ambdós autors semblen compartir la mateixa intenció satírica, la caricaturització de tots els personatges i el seu submón laboral.

Els paral·lelismes de *Servitud* amb *La peixera* són evidents, per bé que aviat apareixen diferències temàtiques i ideològiques substancials, que allunyen l'obra d'Anna Murià de la de Joan Puig i Ferrater. Hi ha un element diferenciador fonamental entre totes dues novel·les: el destinatari narratològic de cadascuna. *La peixera* es presenta al lector com un relat oral de Josep Maria Gaspar, el protagonista, a la Francesca, la seva companya sentimental, sobre les experiències viscudes a can Roca i Figueres. *Servitud*, en canvi, s'anuncia com un llibre de memòries escrit per ser publicat (a l'«entrada» del primer capítol una nota del suposat autor, Puig i Ferrater, informa que transcriu les memòries d'un amic, Andreu Rojals, que és ell mateix).

Però encara existeix un altre element diferenciador entre totes dues: les suposades raons per les quals les van escriure els seus autors. En el cas de Murià hi ha una voluntat educativa. Si bé és cert que l'escriptora presenta una galeria de personatges, en bona part dels casos, mancats d'aspiracions (igual que la galeria d'en Rojals), *La peixera* retrata un grup de treballadors com a mirall de la societat del seu temps amb l'objectiu de mostrar la grisor d'una època buida d'ideals. A *La Llanterna*, en canvi, la biblioteca de personatges és el retrat d'un univers professional molt concret: el món del periodisme a la Barcelona del nou-cents. A la novel·la de Puig i Ferrater la crítica ferotge al rotatiu és el reflex d'una professió que ha perdut independència i rigor (els treballadors del diari són retratats com a simples mercenaris que busquen escalar posicions laborals per guanyar diners), per això l'obra esdevé un retrat històric de la Barcelona sindicalista de la primera dècada del nou-cents.⁷⁵

75 «Això no impedeix, curiosament, que, a més de ser una bona crònica del submón del periodisme –sense entrar ara en el marge d'exageració o de rabejament venjatiu que inclogui–, ho sigui també dels anys crítics de la postguerra mundial, el món del sindicalisme, del pistolisme i, sobretot, de la gran vaga del 1919, la de la Canadència, i les seves conseqüències immediates, perllongades durant gairebé un any.» Guillem-Jordi GRAELLS, «Introducció», dins Joan PUIG I FERRETER, *Servitud*, *op. cit.*, p. 32-33.

Si *Servitud* manté una voluntat social, no ho fa en el sentit d'elogi de l'art com a força motriu de la vida. I aquí rau la diferència ideològica dels dos llibres. *La peixera* s'acosta més al rerefons temàtic de *L'auca del senyor Esteve* i *L'alegria que passa*.

En Ramonet, el protagonista de *L'auca*, és escultor, estima l'art amb bogeria i vol fer-ne raó de vida, més enllà de guanyar-hi diners. El veritable motiu de la narració es basa en aquest factor, la crítica a la burgesia del seu temps i el pes de l'art com a camí de vida per a l'home:

Què us penseu que sóc com vosaltres, que no teniu entorpiments, ni tradició, ni destorbs? Ah! Si jo pogués esbravar-me! El cap me bull! No en teniu idea. El cervell talment me volta com si rodés un carro per dins.

[...]

Mira si podria viure, que si no tingués la convicció de que amb el temps faré el meu camí, em moriria de passió l'ànima. Vosaltres ja em podeu entendre. Aquest afany de fer alguna obra, no sé per què, però ens ho roba tot.⁷⁶

El discurs de l'obra de Rusiñol, fet i fet, s'inscrivía en les bases d'un teatre que mirava de visualitzar un canvi de mentalitat en la societat del moment, ideal que comparteix amb *La peixera*, a desgrat d'estar publicada trenta anys més tard.

La represa de l'ideari modernista en la novel·la de Murià encara cristal·litza en una altra novel·la de Rusiñol. En Joanet, el protagonista de *L'alegria que passa*, també és un jove desencisat amb el seu temps:

Què us penseu que sóc com vosaltres, que no teniu entorpiments, ni tradició, ni destorbs? Ah! Si jo pogués esbravar-me! El cap me bull! No en teniu idea. El cervell talment me volta com si rodés un carro per dins.

[...]

Mira si podria viure, que si no tingués la convicció de que amb el temps faré el meu camí, em moriria de passió l'ànima.⁷⁷

76 Santiago RUSIÑOL, *Teatre selecte, op. cit.*, p. 95.

Al marge de les diferències formals entre una obra i l'altra (les separen gairebé quaranta anys), aquest fragment basta per a donar la impressió que Murià s'acostava amb escreix a la tendència modernista rusiñoliana. La visió antagònica de dos móns reals contraposats (en el cas de *La peixera*, l'oficina i la vida de fora, i en *L'alegria que passa*, el poble i els gimnastes), simbolitza l'antagonisme entre el caos i la raó, o en matèria literària, entre prosa i poesia.

Els paral·lelismes de totes dues obres també es fan evidents amb l'aparició d'elements metafòrics que hi ha disseminats al llarg de tot el llibre. A *La peixera* hi ha una reixa des d'on Gaspar observa una sortida a l'exterior de l'oficina, i una heura verda, que es veu des de dins, que s'enfila per una barraca del carrer. A *L'alegria que passa*, també hi trobem aquests dos elements.

Per tal d'aprofundir la intertextualitat (sembla que assumida i deliberada per part de Murià) entre les dues peces, presentem un quadre-resum amb els elements comuns més rellevants:

	LA PEIXERA	L'ALEGRIA QUE PASSA
Al·lusions	Pensava en la companyia de revistes que corria món com la caravana de l'Alegria que passa (p. 69).	
El tema de l'alegria	Em sentia d'ells, ben d'ells. Havia oblidat la casa Roca i Figueres. Era feliç. I per això sempre estava alegre i els alegrava a tots (p. 74). I jo havia de quedar-me allí dins, rabiós, engabiats, mentre la Ruth corria món portant l' alegria lluny de mi? (p. 97).	L'ensopiment d'abans es converteix en gran gatzara i alegria (p. 297). Sou l' alegria que passa. ¡l'què trista és l' alegria per als que passen i els que es queden! (p. 313).
Personatges paral·lels	<i>Ruth</i> –Personificació de alegria, la llibertat... –Jove, bonica, actriu d'una	<i>Zaira</i> –Personificació de alegria, la llibertat... –Jove, bonica, ballarina d'una

	companyia de teatre. –Vida d'aventura.	caravana de saltimbanquis. –Vida d'aventura.
	<i>Gaspar</i> –Anhel de llibertat, de sortir de can Roca i Figueras i córrer món. –Desig d'acompanyar Ruth.	<i>Joanet</i> –Anhel de llibertat, de sortir del poble i córrer món. –Desig d'acompanyar Zaira.
Símbols	<p><i>L'heura</i>: llibertat, poesia i art</p> <p>Però per les fustes del galliner i per les cordes de l'envelat s'escampava el luxe d'una enredadera gaia, verda, ufanosa, graciosa com un plec de túnica (p. 55).</p> <p><i>La reixa</i>: ofec, sortida a la llibertat</p> <p>Aquella reixa, no obstant era el meu repòs, el meu desfogament (p. 55).</p> <p><i>La caravana</i>: aventura, alegria, llibertat...</p> <p>Atraparia la companyia en una de les estacions de la seva <i>tournée</i> comarcal (p. 69). —Són els còmics — sentíem de tant en tant, com si això fos suficient per a explicar-ho tot, la incursió d'uns desconeguts, el ballar acadèmic, els maquillatges espectaculars, els vestits atrevits... (p. 73).</p> <p>M'estatjava a la mateixa fonda, seia a la taula d'ells, vivia amb ells. Al teatre, els ajudava, traginava maletes, vigilava els decorats, estirava el teló si calia. Era de la faràndula! (p. 74).</p>	<p><i>L'heura</i>: llibertat, poesia i art</p> <p>I jo, una heura arrapada a les parets, que voldria ser regada per aqueixa pluja de llàgrimes (p. 306).</p> <p><i>La reixa</i>: ofec, sortida a la llibertat</p> <p>L'he tastada. Tancat en aquest poble, sembla que porto un vestit folrat de reixa que m'empresona per fora. Voldria anar-me'n, i em sento encastat al poble (p. 302).</p> <p><i>La caravana</i>: aventura, alegria, llibertat...</p> <p>A un costat de la carretera se sent venir una gran cridòria de criatures i homes. Arriba un carro de gimnastes. [...] A l'arribar el carro a la plaça, s'atura, toca l'orquestra, tothom crida, surt gent dels portals i dels balcons i de pertot criatures. (p. 297).</p>

Malgrat les coincidències simbòliques i temàtiques de les dues obres, existeixen diversos aspectes que les allunyen substancialment. Cal tenir en compte la diferència de gèneres que les separa o alguns pilars ideològics de l'obra de Murià que

no s'inscriuen en l'obra modernista, com és el cas del psicologisme femení o l'extensa i intensa descripció de personatges, que esdevé un factor de caràcter sociològic, més enllà de la profunditat interna dels actors.

És per això que *La peixera* respon al conjunt de la novel·la social que apareix vinculada a les grans ciutats i que dóna una gran importància a la descripció dels espais de treball i a l'entitat psicològica dels personatges. S'hi plasmen uns valors que es prodigaven en el tombant de segle: la voluntat d'allunyar-se de la tradició, l'inconformisme envers la moral establerta, la servitud laboral dels treballadors i la manca d'aspiracions, espiritualitat i intel·lectualisme per part de la societat en general. I també, d'alguna manera, la crítica a la burgesia del seu temps, especialment la barcelonina, amb relació a les classes més baixes i populars, les dels salons i cabarets del Paral·lel.

No deu ser gens llunyana, així doncs, la relació de l'obra de Murià amb la novel·la de Josep Maria de Segarra, guardonada amb el premi Crexells l'any 1932. Com a element curiós, si més no sospitosament casual, convé apuntar que a la novel·la de Segarra apareix el personatge de la Pilar de Romaní, cognom que reconeixem també en un dels personatges d'*El llibre d'Elí*: la vella Eulàlia Romaní.

No obstant això, i tornant als simbolismes de la novel·la de Murià i el seu protagonista, convé apuntar que el mateix dibuix d'una peixera esdevé la metàfora directa de la presó d'esperit en què es troba Josep Maria Gaspar. La importància de la poesia i el simbolisme en l'obra modernista (també en *La peixera*) és un factor que acaba de cloure el cercle Rusiñol-Murià.

2.3.2. Les opcions vitals de la dona: cultura i talent *versus* bellesa i frivolitat

L'univers dels personatges femenins a *La peixera*, i en general a tota l'obra d'Anna Murià, és una característica fonamental que es manté com a eix vertebrador en tot el seu procés narratològic. En el cas de la segona novel·la, el repartiment de les dones es pot llegir com un compendi enciclopèdic de models i antimodels introduïts per l'escriptora per raons ideològiques. Des d'aquest prisma, inclou un seguit de tòpics amb clau d'humor, que porten una crítica implícita. L'autora continua el seu compromís educatiu amb la societat del seu temps i proporciona novament una de les característiques principals de les escriptores de preguerra (encara que el relat se'n desmarca amb les figures masculines).

De fet, la galeria femenina de *La peixera* és presentada per mitjà d'un home, Josep Maria Gaspar, que descriu al llarg de l'obra tots els personatges que treballen amb ell. L'elevat percentatge de presència femenina, encapçalat per un grup de mecanògrafes que acaparen l'atenció del protagonista, destaca des de l'inici de la novel·la.

La primera dona que s'hi retrata és la Mercè, una noia creient i molt devota, el clíxé de la beata entregada a la religió. No és estrany que la persona en què es fixa primer el protagonista sigui una dona (de Gaspar, en destaca el seu caràcter fliretejadador) i el fet que aquest dona sigui mecanògrafa. Som a finals dels anys trenta, ens trobem en plena introducció de la dona al món laboral, una entrada que té lloc de forma parcial i que es redueix en un grup d'oficis molt concrets: mecanògrafa, secretària i modista.

Fem un punt i a part i recordem que Anna Murià havia iniciat la seva carrera literària a les pàgines de *La Dona Catalana*, magazin que havia fundat i havia dirigit el seu pare, Magí Murià. A la revista, durant més de tres anys, l'escriptora hi publicà diversos articles sobre l'ofici de la mecanografia, sempre com a homenatge a les dones que s'hi dedicaven. Així és com es reflecteix en un text de l'any 1926 que porta per títol «Les mecanògrafes», en què l'autora elogia el paper de la dona treballadora:

Per constituir el grup més nombrós de les dones modernes, mereix aquesta branca de l'activitat femenina una atenció preferent.

Ja no és hora de discutir si les dones tenen o no tenen dret a asseure's a les taules de les oficines. Amb dret o sense, havem envait el comerç i ara la màquina d'escriure és tan nostra com la de cosir, fins al punt que un home teclejant una Underwood sembla desplaçat.⁷⁸

El fragment exposa, d'entrada, la irrupció de la dona al món laboral i es concentra en la circumstància de la superpoblació femenina dedicada a l'ofici de la mecanografia. Més enllà d'altres consideracions ideològiques, l'article posa de manifest el component de modernitat que significava l'existència d'un ofici que s'havia situat tradicionalment en mans dels homes i que ara es reubicava al món de la dona.

Així ho evidencia l'extens repartiment femení que ocupa les files de treballadors de can Roca i Figueras i el grup de les mecanògrafes, que és el més nombrós (el protagonista n'arriba a descriure sis).

La Mercè, una noia que és definida de bon principi com «la més pàl·lida de totes les mecanògrafes, la que duia els cabells més llisos i els vestits més negres, més llargs i més folgats» (p. 39), encarna el model de la beata reprimida, que amaga la seva sexualitat amb roba ampla i que no treu partit d'ella mateixa perquè no vol estar bonica. Es tracta d'una devota extrema amb vocació de monja, que es casa amb el seu xicot per complir com a esposa al servei de Déu.

Tanmateix, a desgrat que podria semblar l'antítesi de la dona que agrada a en Gaspar, el protagonista veu en la virginitat i castedat de la companya un cert atractiu, fet que fa que s'hi acosti més, en detriment de les altres noies:

La Mònica em semblà tota inflada de fatuitat, i les dues germanes Vidal, seques d'una carrincloneria trista. I vaig tornar a parlar amb la Mercè (p. 40).

En efecte, el protagonista comença a relacionar-s'hi perquè en el fons la troba més interessant. La mecanògrafa li deixa llibres religiosos a fi de poder

78 Roser CATALÀ [Anna MURIA], «Les mecanògrafes», *La Dona Catalana*, 32 (14-V-1926), p. 10.

comentar-los plegats (té la intenció de convertir-lo al cristianisme) i, com que al noi li agrada la beatitud extrema de la companya, s'hi arriba a sentir atret:

Ja no ho feia per tafaneria, no; ho feia perquè m'hi trobava bé. Què vols que et digui... Era dona!... Però és que tenia una certa gràcia, un especial atractiu, aquella mena de feminitat excepcional... I veuràs, era tan amable la Mercè, tan suau...; tan ingènua en el seu afany apostòlic...; tan il·luminada i tan despresa de la matèria...; i en canvi tenia una pell tan fina! (p. 43).

Mentre ella llegia frases de *La imitació de Crist*, jo li mirava la galta i teixia pensaments que no va escriure Tomàs de Kempis (p. 44).

Al marge de la ironia que es desprèn del discurs del protagonista, la Mercè funciona com a catalitzador d'un dels temes més significatius: la importància de la sexualitat femenina per a en Gaspar, que no ha pogut oblidar que la companya de feina és una dona. Murià anticipa, així, el pensament primitiu, unilateral i anticuat d'una masculinitat molt concreta, aquella que vol aparentar modernitat però que continua anclada en les premisses del passat.

Tanmateix, la relació d'en Josep Maria i la Mercè va mudant al llarg del segon capítol, quan s'explica la transformació física de la mecanògrafa com a conseqüència de la maternitat (un tema que ja havia fet acte de presència a la primera novel·la i que esdevé una constant de tota la producció narrativa de Murià).

L'Avelina, la segona mecanògrafa que descriu el protagonista, és, en paraules d'en Gaspar, «una coqueta més totxa que feta d'encàrrec» (p. 48), una noia graciosa, atractiva i superficial (porta roba ajustada i es maquilla) assídua al ball dels diumenges:

I es guarnia amb un mal gust! Semblava un envelat: llacets, floretes, rinxolets, coloraines... Però, això sí, de cenyir-se bé ja en sabia, i de fer-se bellugar la carn sota la roba...

Pretensiosa com ella sola, no estava poc satisfeta de veure com la voltàvem! Als que com jo, ens agradava fer-li l'aleta i aprofitar les ocasions per pegar-li ullades a la pitrera, ens tractava amb uns aires de majestat... (p. 48).

A banda de les connotacions negatives que es desprenen de la descripció de la noia i del fet que la segona mecanògrafa es contraposa directament amb la primera, el fragment destaca perquè palesa el caràcter masculista i faldiller d'en Gaspar, que critica la companya però se la mira perquè li agraden molt les dones.

L'Avelina i la Mercè, és evident, representen dues categories femenines oposades. La composició es concentra un altre cop en el contrast entre una feminitat reprimida, subjecta a la tradició judeocristiana, i la que correspon a una generació posterior, més emancipada i liberal, però intel·lectualment poc dotada.

És en aquesta mateixa direcció que es presenta la Mònica, la tercera mecanògrafa, una dona jove, segura de si mateixa, amb aires de superioritat però més ignorant del que sembla i que s'escandalitza amb la frivolitat d'algunes companyes.

Mentre l'Avelina encarna explícitament una feminitat carrinclona i disbauxada (poc intel·lectual), la Mònica encarna el paper de la dona amb formació (és l'única que llegeix el diari en tota l'oficina), que no diu mai el que no toca i sap captar-se en tot moment. La noia condueix, en aquest sentit, a la literaturització d'una altra tipologia femenina, aquella que fa veure que s'adhereix a la modernitat, malgrat que només s'hi atansa de manera superficial.

Així, mitjançant els dos plantejaments antagònics, però des d'una exageració extrema, la veu d'en Josep Maria (el grau d'acostament a la mentalitat femenina és elevat) torna a aportar el mateix debat que Murià ja havia inserit a *Joana Mas*:

Però li disculpava la frivolitat perquè era tan jove i perquè era bonica.

—És una criatura... —deia— I com que es veu maca i li diuen que ho és...

Li admirava la bellesa i l'altra a ella li reconeixia i li admirava el talent. I no tenien enveja l'una de l'altra. L'Avelina era feliç amb la seva bella sort femenina; i la Mònica estava orgullosa del seu destí de dona superior. Ni la petita es conformaria a perdre la gràcia per tenir talent, ni la gran voldria perdre el talent que es creia tenir a canvi de la frívola boniquesa d'una noia a la moda (p. 51) .

El fragment no només il·lustra l'excés de psicologia femenina que s'atorga al protagonista (convida a intuir-hi directament la mà de l'autora), sinó que ratifica un binomi massa estereotipat: una excessiva importància a la bellesa femenina comporta cert grau de frivolitat en contraposició amb la dona mancada d'atractiu físic però molt culturalitzada.

El talent de la Mònica, és cert, és el principal factor de condemna per part d'en Gaspar. El noi detesta els aires de superioritat d'una companya de feina que trenca els seus esquemes. El costat masculí de la noia, sumat al fet que és intel·ligent i segura de si mateixa, són els motius pels quals tothom té en compte la paraula de la Mònica i són les mateixes raons per les quals en Gaspar l'acaba rebutjant. Les crítiques desafortades contra la mecanògrafa ho evidencien:

I així anava pel món, amb el seu coll encarcerat i la seva imitació de «don» Llorenç. Els cabells enrere, llisos, estirats; els vestits foscos, sense coqueteria; el nas lluent; les sabates de taló baix. Ella, ondular-se, empolverar-se, triar un calçat de moda? I ara! Pensar en frivolitats d'aquestes no fa savi.

Per a la Mònica la persona mancada d'intel·ligència era indigna d'existir i mereixia tots els desdenys i totes les patacades. No era just que les altes mentalitats com la d'ella haguessin de suportar la presència de gent totxa, nícia, ignorant. I per això es creia amb dret a abocar tot el seu menyspreu sobre la pobra Antònia, i a no deixar-la viure tranquil·la (p. 63).

Al marge dels blames del protagonista, la referència a la coqueteria com una part essencial de la feminitat apunta un aspecte essencial: la interrelació directa entre dona i aparença, o dit d'una altra manera, entre sexe femení i feminitat. La visió de Josep Maria Gaspar, de fet, tornava a posar damunt la taula el debat que els autors i periodistes dels anys trenta havien fet bullir des de les tribunes periodístiques i culturals. La frivolitat femenina, en un primer moment, no havia estat considerada un valor positiu, sinó una suposada modernitat de la dona contemporània, fet pel qual era entesa com un factor de renovació moral.⁷⁹

79 En parla Neus Real en el seu estudi: «Que el fenomen de l'anomenada *frivolitat femenina* s'estengués, en el fons, com una evidència de la dissipació moral coetània denota que la visió s'emmarcava en el context de la transformació de valors i de capteniments que tenia el pal de paller en el sexe i era contemplada amb prevenció des de tots els sectors.». NEUS REAL, *Les novel·listes dels anys trenta: obra narrativa i recepció, op. cit.*, p. 161.

En el rebuig d'en Gaspar a la masculinitat de la dona, és evident, hi ha subjacent el pòsit ideològic de l'autora, que ja havia fet apologia de la coqueteria a les pàgines de *La Dona Catalana* com a valor de llibertat i progrés. Malgrat tot, la crítica també recau en el mateix protagonista, que no tolera l'existència d'una companya de feina més intel·ligent que ell. En Gaspar tampoc no suporta l'Antònia ni les germanes Vidal, les altres mecanògrafes de can Roca i Figueras.

L'Antònia és descrita com una noia ingènua i innocent, més aviat lletja i poc intel·ligent, que mira de passar desapercebuda i que acaba festejant amb en Ramis, un treballador simple de ment i amb poques aspiracions a la vida. La crítica a la noia, en aquest cas, recau especialment en el seu físic poc agraciat: «petita, lletja, i conscient de la seva insignificància» (p. 43).

Les germanes Vidal, per contra, són dues noies reprimides, «dos exemplars embalsamats de mecanògrafa primitiva» (p. 61), que critiquen qualsevol cosa que tingui a veure amb l'obsenitat. El retrat que se'n fa inicialment és revelador:

Solteres, ja no cal dir-ho! i d'una edat tan indefinible com el color de les fulles seques. Altes, primes; sense forma al cos, sense aire de dona; amb unes mans moradenques i uns dits gruixuts com salsitxes de Frankfurt, plens de rastre de penellons; opaques de cabell, d'ulls, de llavis, de vestir, de parlar, de pensar. Aquestes eren les Vidal... (p. 61).

Les descripcions despectives d'en Gaspar no només demostren la falta de respecte cap a les companyes de feina, sinó la manca de sensibilitat i l'estretor de mires d'un noi que ben aviat s'erigirà com el defensor d'una vida lliurada a l'art i la llibertat. Des d'aquest punt de vista, la caracterització del protagonista perd profunditat. El noi critica les Vidal per la manca de llum del seu físic i també fa mofa, especialment de la Ció, la més petita de les germanes, que s'ha enamorat d'ell.

El fet que la mecanògrafa sempre li vagi al darrere (vol conversar amb en Gaspar tota l'estona) provoca en ell un rebuig considerable. Les males formes del protagonista, malgrat tot, s'evaporen quan s'acosta a noies que sí que concorden amb el seu model ideal: boniques, independents i alliberades.

Aquest és el cas de la Montserrat, la jove amb formació, culta, educada, senzilla i bonica, que s'incorpora a treballar a can Roca i Figueras uns mesos més tard que en Gaspar. Descrita com una dona oberta i intel·ligent, de seguida demostra que no vol seguir el joc al gerent i als caps, fet pel qual el protagonista s'hi relaciona de seguida. A la Montserrat li agrada parlar i debatre sobre qualsevol qüestió i això la fa diferent de la resta de companyes. No és prepotent, com la Mònica, ni frívola com l'Avelina, és intel·ligent i alhora agradable a la vista, fet que li otorga l'estatus de la dona perfecta.

Malgrat tot, Gaspar comença a témer-la perquè és molt orgullosa i segura de si mateixa. S'hi suma el fet que la Montserrat es fa amiga del vell Gasquida i això tampoc no agrada a en Josep Maria. La noia es dedica a escriure versos amb el vell comptable i això fa que el noi li agafi enveja. Se'n riu com a conseqüència de la ràbia que sent perquè sap que és una dona culta. En Josep Maria Gaspar, fet i fet, s'allunya de la Montserrat, perquè representa aquest nou model de dona que llegeix, que es forma, que surt de l'àmbit de la llar i que s'introdueix en un món liderat pels homes:

–Sou una intel·lectual insuportable! –li deia jo, girant-li l'esquena, enrabiad; i ella se'n reia!

I és cert, Francesca, no hi ha res més insuportable que una dona intel·lectual; sempre volen tenir raó (p. 82).

Tot plegat respon a una de les finalitats ideològiques del protagonista dins la novel·la: el menysteniment de la dona intel·lectual (la dona que llegia i s'interessava per la cultura, que era la dona que començava a despuntar en la societat dels anys trenta) *versus* l'elogi de la dona atractiva i superficial, poc dotada d'intel·lecte.

Josep Maria Gaspar, tanmateix, s'acaba enamorant d'una dona poc convencional. La Ruth pertany al món del teatre: és actriu, filla d'un clown i d'una ballarina i té cinc germans que es dediquen a la interpretació. La jove representa tot allò relacionat amb la llibertat i la naturalesa i una vida allunyada de càrrecs i formalismes, que és allò que rebutja en Gaspar.

L'opció vital de la noia, que es desmarca de tots els models de l'oficina, no fa més que evocar, d'una banda, l'espai d'alliberament que reclama el protagonista, i de l'altra, el tipus de dona que es volia promoure en aquell moment, una dona moderna i emancipada, que viu sense tabús ni prejudicis:

Asseguts a la taula, davant per davant, ella devorà un sandvitx i un cafè amb llet mentre jo saborejava una copa, bo i contemplant-la i fent comentaris a la seva fam. Ella només hi contestava amb rialles sonores.

-Quines dentetes tan esmolades, Ruth... No et sap greu, tenir la boca tan petita? Quina felicitat si hi cabé el panet sencer! No?

I ella, riu que riu, amb la boca plena (p. 56).

El fragment introdueix el tema del flirteig sexual entre un home i una dona. El recurs del panet a la boca destapa un joc eròtic que no resulta estrany (l'autora havia inclòs a la primera novel·la una escena similar amb Joana Mas i Romuald Canyelles).

Però la Ruth no només simbolitza l'alliberament de Josep Maria Gaspar, sinó que esdevé l'antagonisme absolut de d'Avelina, la mecanògrafa atractiva que surt amb el noi diumenge a la tarda:

L'Avelina, artificiosa, encarcarada de cursileria, vetllada per prejudicis de conveniència, era la vulgaritat. La Ruth, franca, simple, planera, lliure, donant sense dissimul grosses queixalades àvides al panet amb pernil, era el somni (p. 57) .

El contrast entre les dues noies remet directament al joc de dualitats que apareix a *Joana Mas*, cristal·litzat per les divergències entre la protagonista de la novel·la i la Lola Prats, per bé que existeixen diferències substancials entre la Lola i la Ruth: la primera encarna el paper de la dona adulta i soltera, que ja ha viscut moltes experiències, i la Ruth, el d'una dona jove, bonica, riallera i plena de vida, que encara no s'ha deixat corrompre per la societat.

Tots dos personatges, tanmateix, comparteixen trets físics: totes dues tenen un cos prim, esvelt i jove, que es contraposa a les formes arrodonides de Joana Mas o l'Avelina (que responen a la dona que és a punt de ser mare).

Les similituds entre la Joana i l'Avelina, no obstant això, van més enllà de l'aspecte físic: ambdues donen importància a l'aparença i al fet d'ésser admirades pels altres, especialment pels homes. Per això, reprenent el fil de les protagonistes de *La peixera*, Josep Maria Gaspar se sent atret per totes dues. De fet, el noi es veu amb l'Avelina a la tarda, als salons de te, «voltat de mecanògrafes a la caça de marit» (p. 57), i amb Ruth a la nit, al carrer, al mig de la gent, en un espai que emana llibertat.

Al marge de la descripció dels personatges femenins de can Roca i Figueras, existeix una dona elemental dins *La peixera*, la Francesca, que és la principal receptora del discurs de Gaspar. La noia, a diferència de les altres, no és descrita per mitjà del protagonista, sinó que la descobrim a partir dels diàlegs amb el noi.

La Francesca és una professora d'italià moderna i atractiva, que en Josep Maria coneix a Madrid després de fugir de Barcelona. La companya estrangera sembla la dona ideal per a en Gaspar: oberta, comprensiva, independent, divertida, bella i lliberal, un retrat molt proper a Lola Prats de *Joana Mas*, que acaba de reblar el clau de la galeria femenina.

Però les dones de *La peixera* també es relacionen amb personatges masculins i ells també posen en relleu la manca de llibertat i modernitat que es respira a l'oficina.

Un dels caràcters més importants, des d'aquest prisma, és el senyor Gasquida, el comptable de l'oficina, un senyor gran que es converteix en el millor amic d'en Josep Maria (és l'únic d'aquella oficina que és «capaç de sentir la joventut de la vida» (p. 47)):

Hauria d'haver existit força calor en aquell ésser, si encara li'n quedava, ara, revellit i xacrós, al cap de vint anys de viure sota les cendres de la casa Roca i Figueres!

L'hauria abraçat!

Quan retornà al seu lloc el vaig seguir i ,ben afectuós, vaig bromejar-hi una estona. Volia demostrar-li la simpatia que m'inspirava perquè tenia aquell aire de mofar-se del món, i duia l'americana llardosa i polsosa, i la barba sense afaitar, i els cabells sense tallar, i els pantalons li eren llargs, i galantejava les noies!

Te'n fas càrrec, Francesca, del que representava allò en aquella casa? (p. 47) .

Amb aquestes descripcions el lector descobreix que el vell Gasquida és un actor frustrat, que s'havia dedicat al món del teatre quan era jove i que el va abandonar per poder-se guanyar la vida. Gasquida simbolitza, d'alguna manera, la mateixa joventut de Gaspar, un noi amb aspiracions artístiques, que el temps ha acabat engolint dins el sistema. Tant és així que és el mateix Gasquida qui mostra el seu penediment quan es confessa al protagonista:

Ah, els escenaris! Eren la meva il·lusió, la meva bogeria... Que en vaig ésser, d'animal, de deixar el teatre! Quan vaig fer *La Carcajada*... (p. 52).

El fragment il·lustra a la perfecció una de les premisses ideològiques més importants de la novel·la: el sentiment de frustració del vell Gasquida, que és el paradigma de l'home que s'ha deixat emportar pel riu, encara que això signifiqui la pèrdua dels somnis i ideals.

En aquest sentit, la trama assoleix un dels punts d'inflexió més importants de l'esquema temàtic: l'entrada al món adult i gris, depriment, a través de l'oficina, en detriment de la pèrdua dels somnis de joventut, representats pel món del teatre.

El vell Gasquida també esdevé el gran perdedor, perquè tampoc no li ha sortit bé el matrimoni (és la causa real per la qual abandona el teatre):

–I per què ho deixàreu?

–La dona..., la dona! Maleïtsiga! No us caseu, creieu-me, Gaspar, no us caseu. Quan caieu a les mans d'una dona, ja esteu cuït! «Home casat, ase espatllat», això sí que és cert; i tan «ase» i tan «espatllat»! Si no hagués estat aqueixa vella, no estaria aquí, arnant-me jo. Maleïtsiga! (p. 52).

La incapacitat del senyor Gasquida de lliurar-se als seus propis somnis és excusada amb la culpabilitat de la seva dona, que és qui s'hi ha volgut casar. La crítica implícita al matrimoni acaba de reblar el clau ideològic.

La mala sort del vell Gasquida (de dos fills que té, l'un es mor i l'altre que vaga pel món com un perdulari) queda manifesta com a conseqüència d'haver portat una vida cenyida a l'ordre establert, que és justament allò del que fuig el protagonista. Així, Josep Maria Gaspar, que encara és a temps de salvar la seva vida, representa el jove que podria haver estat el vell. La similitud dels cognoms dels personatges clou el cercle de connexions: Gaspar i Gasquida, l'un és talment l'extensió de l'altre, com ocorre amb les dues trajectòries vitals.

Tanmateix, encara hi ha un altre vector important pel que fa a la caracterització dels personatges: el vell Gasquida és poeta. Al marge que es constata que és l'únic personatge que sobresurt de l'oficina («no era un peixet sense sang, com els altres», p. 59), aquest aspecte connecta directament amb la idea que les arts són la sortida possible a l'estancament de la societat del seu temps.

Per això el senyor Gasquida porta una agulla de cap a l'esquena, perquè li aguanta un feix de paper de diari que té dins de l'americana, que li fa de capa per abrigar-se del fred. Quan el protagonista ho descobreix, el vell respon aquestes paraules:

Em poso el diari aquí dessota, veieu? —i s'obrí amplament l'americana—. Així no tinc tan fred. Als meus anys...

En efecte, duia el cos folrat de paper de diari

—I ara! Però, això de què serveix? Per què no us poseu una samarreta de llana?

—De llana? No en tinc. I el paper abriga molt més. Si anéssim tots vestits de paper, no tindríem gens de fred, us ho asseguro. M'abriga més això que quatre suèters d'aquests que porteu vosaltres (p. 53).

La metàfora sobre el paper i el fet d'escriure (o la literatura en general) confirma, d'una banda, l'emmirallament del model modernista, i de l'altra, el discurs ideològic que Anna Murià recolzava des de la seva posició d'intel·lectual.

Pel que fa als altres personatges masculins, val la pena citar el senyor Nòria, en Vaquer, en Ramis, en Joan Mula, don Llorenç, en Roc Ribalta i en Trespis.

Més enllà de constatar que la galeria d'elements masculins que configuren la novel·la és monumental, es posa de manifest el joc de noms que Murià hi introdueix.

El senyor Vaquer és el director de tots els treballadors, aquell que els controla, talment com un vaquer que vigila el bestiar. El senyor Nòria és el cap de l'oficina, un home gris i sense aspiracions, que, com el seu nom ja indica, forma part «d'aquella gent que era feliç voltant la sínia» (p. 47). El nom evoca, evidentment, el moviment rutinari i sempre igual d'una nòria, a banda de reforçar la idea que can Roca i Figueras és un lloc monòton, on sempre es fa el mateix i on tot és invariable.

De fet, el caràcter gris i avorrit del senyor Nòria es manifesta en tot el personal de l'oficina. Fins i tot el mateix Gaspar sent que la seva vida és igual que la de tots ells, per això se sent «lligat a la sínia, presoner de la rutina...» (p. 69).

Un altre personatge iconogràfic de la novel·la és Joan Mula, el cap de la secció de comptes. El nom ho diu tot i és gairebé caricaturesc. És presentat com un home ambiciós, per bé que un ambiciós de poca volada: el seu afany es resumeix a criticar els companys de feina per escalar un o dos llocs a l'oficina. S'associa a una mula perquè és aquell animal que fa el que li diuen els altres, però que no pensa («la mula aquella», p. 125).

També destaca don Llorenç, el gerent de can Roca i Figueras, el fill d'un dels dos socis fundadors de l'oficina, un home sec i prepotent, acostumat a no ser qüestionat per ningú. El nom, d'arrel llatina i de forta tradició cristiana, ens porta directament a la figura del burgès conservador.

Tenint en compte la galeria de personatges que figuren a les pàgines de la novel·la, es constata que Anna Murià segueix el model puigiferreteria a l'hora de parodiar les figures que s'hi retraten. Igual que a *Servitud*, el protagonista no deixa en

bona posició cap dels treballadors de l'oficina, tret d'aquells que li són més propers. L'humor, des d'aquest prisma, porta subjacent en ell la crítica ferotge a una serie de comportaments. L'escriptora, fet i fet, continua la proposta educadora que ja havia iniciat a *Joana Mas*: la redacció d'una novel·la no només com a simple acte literari sinó com a instrument d'influència i canvi social.

Malgrat tot, hi ha una diferència argumental i temàtica significativa entre l'exemple de Puig i Ferrer i la novel·la de Murià: a *La peixera* el rengle de personatges femenins adquireix una importància singular, no solament pel gruix de les dones que s'hi retraten, sinó per la inserció de diversos models (i antimodels). Tots s'inscriuen de ple en l'òrbita de la primera novel·la, malgrat les divergències narratives i estructurals.

2.3.3. Discurs poètic i ironia

A banda de les diverses incursions al món periodístic i cultural que Murià portà a terme en els inicis de la seva activitat literària, la consciència de la periodista sobre el fet transformador de l'escriptura, ens la demostra el pòsit ideològic que assoleixen les seves primeres dues obres. Tant *La peixera* com *Joana Mas* evidencien la voluntat de reflexió i replantejament davant de certes actituds socials que miraven de ser desmuntades d'acord amb el projecte ideològic dels escriptors dels anys trenta. En el cas de Murià això es tradueix en la manifestació de la nova condició de la dona catalana a *Joana Mas* (inseririda en la corrent de la novel·la psicològica que havien iniciat Llor i Soldevila, especialment la dels ambients de la burgesia), i el retrat del món dels treballadors (que segueix els paràmetres de la crítica social) a *La peixera*.

No obstant això, des del punt de vista literari, la novel·la també s'integra en una herència que transcendeix la literatura d'aquell moment i que s'alinea, en certa mesura, amb la proposta modernista del nou-cents. En el sentit més ampli del terme «modernista», tenint en compte la recerca d'un ideal que passava per una ruptura en tots els sentits de la tradició, ideològica i estilística, a *La peixera* es posa de manifest un vector ideològic important: la voluntat dels intel·lectuals i artistes del tombant de segle,

que apel·laven a la fusió de les arts (literatura, pintura, música i arquitectura), així com l'ús de diverses tendències, estils i llenguatges dins de cada disciplina.

En el cas literari parlem de la continuació del lirisme en els diferents gèneres (la poesia esdevé el motor d'avantguarda de la restauració de les arts), la incursió de la fantasia i la llegenda abstracta des d'una òptica simbolista, i la predilecció, en definitiva, pel fet poètic.⁸⁰

És en aquest sentit que alguns noms de les primeres files del modernisme literari combinen producció literària i vida artística, partint de noves concepcions i vies de transformació, com és l'exemple de Rusiñol. En aquest cas el seu propi exercici tendeix a l'evasió com a rebuig de la societat de l'entorn, una condemna a la realitat inserida al seu discurs per mitjà de diversos elements com la fantasia i un humor essencialment irònic.⁸¹ És en aquesta línia que situem *La peixera*, especialment pel que fa a la manifestació d'un ideari molt proper al russinyolià. El fet no és gens curiós tenint en compte els referents literaris de l'autora, que s'al·ludeixen a la novel·la nombroses vegades, i que van des de la paròdia més tradicional, com veurem més endavant en el cas del *Quixot*, fins a la ironia més russinyoliana.

80 Joaquim Molas afirma sobre el modernisme literari que «del gruix dels primers textos, vull dir dels publicats entre 1881, i especialment, entre els inclosos, el 1985, en el recull *Anant pel món* i 1907, data de *L'auca del senyor Esteve*, caldria analitzar amb detall alguns fets, que, en aquesta ocasió, em limitaré a enumerar: 1) el doble procés de desnarrativització i poetització de la prosa, que, com he dit, va desembocar en el poema en prosa; 2) la realització, amb la col·laboració d'especialistes del ram, entre ells Enric Morera, de peces líriques i, al mateix temps, ni que sigui en un sol cas, del cartell d'anunci, reproduït, a més, com a portada de la partitura; 3) la conversió, en general, de l'art, i en particular, dels artistes en protagonistes de moltes narracions i peces líriques, siguin, o no, transposicions d'ell mateix o dels seus amics, i sobretot, 4) la interferència entre els diversos llenguatges i gèneres, i més en concret, la forta càrrega literària de la pintura, per exemple, com ha mostrat Isabel Coll, de la poesia de Verhaeren. O, al revés, la pictòrica de la literatura, si més no, en la tria i el sentit del color. I d'intentar, en un moment donat, de fondre'ls i realitzar l'obra total.» Per a aprofundir més sobre aquest aspecte, vegeu Joaquim MOLAS, *Aproximació a la literatura catalana del segle xx*, Barcelona, Base, 2012, p. 65-88.

81 Són nombroses les veus de l'univers crític que han parlat d'aquest aspecte fonamental en l'obra de Rusiñol, no només com a simple component estilístic, sinó com a mecansime ideològic, en un sentit d'evasió del real, replantejament i acció. Així, «les anècdotes i facècies es van convertir, d'aquesta manera, en els principals atributs d'una imatge que hom no va tenir cap interès a desmentir fins ben entrats els anys seixanta, moment en què l'anàlisi històrica de nou encuny que s'aplicà a la literatura, l'art i la cultura en general, va descobrir que darrera el concepte «modernisme» i de la imatge d'un dels seus principals capdavanters s'hi amagava, en comptes d'un estil extravagant i d'un humorista més o menys brillant, una idea de cultura fonamentada en el progrés, en el catalanisme i en la sempre controvertida «modernitat», i el representant per excel·lència de la primigènia intel·lectualitat catalana.» Margarida CASACUBERTA, «El mite de l'humor russinyolià», dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 30-31. Una altra aportació rellevant sobre aquest aspecte és la que fa Valentí Fiol quan afirma que «La incoherència y banalidad de una tan burda evasión de la más elemental realidad social no parecía chocar a nadie, porque todo el mundo sabía que Rusiñol quería decir una cosa muy simple: que aunque estamos inmersos en el tráfigo del «ganar y perder», aunque concedamos lo más de nuestro tiempo a las preocupaciones materiales de la vida, hemos de dejar un espacio al sueño, al arte, a la poesía, en una palabra, a lo que él llama «el espíritu». Eduard VALENTÍ FIOI, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 308.

De fet, com en el cas de Santiago Rusiñol, podem parlar de l'humor de *La peixera* com un element que bascula entre la ironia⁸² i la poetització, dos recursos essencials de la metaficció que es faran evidents en tota l'obra de l'escriptora, per bé que el lirisme guanya terreny notablement fins a esdevenir una de les característiques fonamentals de la seva producció literària, especialment la de la postguerra i la maduresa.

Com apuntàvem anteriorment, el recurs del sarcasme i la ironia a *La peixera* es vehicula principalment a través del protagonista, Josep Maria Gaspar, que és qui encarna el paper del treballador més transgressor de l'oficina:

Un dia vaig fer un esforç, avergonyit del meu retard quotidià. Vaig arribar deu minuts abans de l'hora. Havia corregut tot el camí i vaig entrar esbufegant, de pressa...; malgrat la bona cara que em feia el rellotge no podia deturar l'empenta que duia; vaig obrir la porta del vestidor d'una revolada –el costum de tants dies de fer tard...– i em vaig ficar a dins com un remolí, ja amb l'abric a la mà a punt de penjar-lo. Una veu tímida em digué:

–Tanqui la porta, si és servit...

Em giro, i veig el noi de les sortides d'específics amb els pantalons a la mà, lluint uns calçotets llargs ben lligats als turmells...

Amb les mans sostenia els pantalons al seu davant perquè li fessin de cortina i esperava angoixós que jo cloqués la porta que en les presses havia deixat mig oberta.

82 Parlem d'ironia i sarcasme en el sentit més ampli del terme, recurrent sempre a les concepcions generalitzades i establertes per la crítica, que sovint han deixat les explicacions del fenomen en un estadi d'amigüitat admesa i assumida. Malgrat tot, és determinant l'aportació de Pere Ballart i el seu estudi sobre la figuració irònica en la literatura moderna. Les seves divisions i consideracions, que parteixen d'un estudi històric sobre el fenomen, són les que s'adopten per a l'anàlisi d'aquest estudi. Així doncs, pel que fa als criteris conceptuals, Ballart afirma que «mi tesis, pues, consiste en que toda ironía (desde el enunciado más conciso al discurso más extenso, desde la simple antífrasis a la más sofisticada de las ficciones) debe satisfacer, para ser considerada como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que entiendo deben pasar por la posesión de todos y cada uno de les siguientes rasgos: (1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética. Con todo ello quiero decir que solamente cuando concurren estos seis factores podremos hablar con propiedad de que el texto se amolda a una figuración de carácter irónico.» Ballart resumeix el fenomen afegint que «Para acabar, la toma en consideración de este razonamiento en tres fases conduce, como se verá, a una caracterización de la ironía no como tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica «modalidad» literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja u el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad.» Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario no moderno*, Barcelona, Sirmio/Quadern Crema, 1994, p. 311 i 296, respectivament. En el seu estudi sobre ficció, David Lodge afirma que «in rethoric, irony consists of saying the opposite of what you mean, or inviting an interpretation different from the surface meaning of you words. Unlike other figures of speech –metaphor, simile, metonymy, synecdoche, etc. – irony is not distinguished from literal statement by any peculiarity of verbal form. An ironic statement is recognized as such in the act of interpretation.» David LODGE, «Irony», *The art of fiction, op. cit.*, p. 179.

Ah! –vaig fer, i em vaig quedar amb la boca badada, mirant-li les vetes dels calçotets; però de seguida haguí de tombar-me perquè ell no veiés que m'escapava el riure.

Vaig tancar la porta, tot dient:

–Perdona noi.

Anava a afegir:

–No pateixis, que vas molt decent...

Però em vaig adonar que allí hi havia també l'arxiver, qui es mirava l'escena amb absoluta indiferència. Aleshores vaig recordar-me que em trobava en una casa on potser tots els homes portaven calçotets llargs. I vaig perdre les ganes de riure. Dissimuladament vaig mirar els peus dels senyor Nòria –l'arxiver– per veure si li sortia una veta... (p. 36-37).

Aquest fragment del primer capítol posa de manifest, en primer lloc, el caràcter col·loquial i popular del llenguatge del protagonista, però sobretot n'evidencia el signe irònic i paròdic. A mesura que avança la trama, hom té la impressió que els pensaments i les opinions de Josep Maria Gaspar envers els companys de feina són presentats per la via de l'humor, com a element definidor del seu caràcter, que rebutja el seu entorn.

En el decurs del primer capítol aquesta censura en clau d'humor es materialitza per mitjà d'altres personatges, inserida i combinada, de vegades, amb el recurs d'una metàfora de to líric, o un sarcasme amarg, com és el cas del discurs del vell Gasquida. En citem un exemple esclaridor, en què ambdós personatges fan ús de diferents figuracions iròniques:

–Escolteu, senyor Gasquida... Digueu-me una cosa... Per què porteu aquesta agulla a l'esquena? És la mascota?

–Per aguantar el diari.

–Com?

–Sí, home... Em poso el diari aquí dessorat, veieu? –i s'obrí amplament l'americana–. Així no tinc tant fred. Als meus anys...

–I ara! Però, això de què serveix? Per què no us poseu una samarreta de llana?

–De llana? No en tinc. I el paper abriga molt més. Si anéssim tots vestits de paper, no tindríem gens de fred, us ho asseguro. M'abriga més això que quatre sueters d'aquests que porteu vosaltres.

–Bé, bé, potser teniu raó.

–És clar que sí. A més, us penseu que tinc una dona que s'escarrassi a tricotejar perquè jo vagi abrigat? Prou! Ja en fa la cara, el bé-de-déu de la meva costella! Mireu: aquí em falta un botó, veieu? Doncs, si jo no me'l cuso, en tot l'hivern no me podré acabar de cordar l'americana (p. 52-53) .

Llegint aquest fragment, no hi ha dubte que el discurs sardònic del vell contra la dona i el matrimoni transita entre la ironia més subtil i connotada⁸³ («ja en fa la cara, el bé-de-déu de la meva costella!») i la poètica («si anéssim tots vestits de paper, no tindríem gens de fred»), una dualitat estructural que recorda, en alguns aspectes, l'estil del teatre russinyolià,⁸⁴ per bé que en el cas de Murià es materialitza en una figuració irònica de doble funció (humor/poesia).

Per il·lustrar la similitud de recursos entre Murià i Rusiñol, reportem un fragment de *L'alegria que passa* força representatiu:

83 O el que Hutchens anomena ironia connotativa, és a dir, «en que el término irónico conserva su significado literal, pero libera una connotaciones que chocan con la verdad, cosa que vuelve relativo el juicio y hace pensar que algo puede ser bueno o verdadero en unas circunstancias pero falso y malo en otras». Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario no moderno*, op. cit., p. 301.

84 La crítica ha parlat a bastament sobre l'humor de Rusiñol, no pas com un humor senzill i òbvi, sinó com un humor amarg i intel·ligent, de clara intenció transformadora. Sobre aquest aspecte Margarida Casacuberta apuntava que «un dels actors més emblemàtics de l'escena catalana en aquells moments, Lleó Fontova, va decidir de declamar el text de Rusiñol amb motiu del seu benefici. Josep Yxart, que va apadrinar l'obra del neòfit, es va erigir en director d'escena. Considerava que el monòleg, posat en boca d'un personatge dotat d'una forta càrrega de patetisme, suposava una important innovació per a l'escena catalana. En lloava la intel·ligent utilització de l'agredolç, la capacitat de Rusiñol de donar la volta a una situació fàcilment explotable des de l'humorisme més xaró i, sobretot, coincidí amb l'autor pel que fa a la necessitat d'adoptar unes formes noves d'interpretar, molt més fonamentades en l'intimisme i ne la potenciació dels mitjos tons que no pas amb la brillantor declamatorià.» Margarida CASACUBERTA, «El mite de l'humor russinyolià», art. cit, p. 33. No tan determinant però rellevant és l'aportació que fa Fuster sobre l'humor russinyolià quan afirma que «El que fa Rusiñol és transposar a un nivell irrisori els tics conversacionals, tant pel que en si –paraules estereotipades- tenen d'il·lògic o de grotesc quan són presos al peu de la lletra, com pel que revelen de buidor o d'estupidesa en qui els profereix. Per això, segurament, Rusiñol no va voler sortir del llenguatge col·loquial, amb totes les seves corrupcions: els efectes que cercava havia de produir-los amb aquesta matèria primera, amb les formes lingüístiques d'ús diari, amb els idiotismes, les deformacions i els clixés de la parla vulgar. I quan intenta la «caricatura» de persones, gestos, idees, Rusiñol tendeix a reduir-la a termes de conversació. Amb aquestes tècniques assentava les bases del modern humor –satíric o no- català, el qual, a través d'un felix procés d'intel·lectualització, tindrà en vers i en prosa admirables conreadors: Francesc Pujols, Guerau de Liost, Josep Carner, Ramon Reventós, Josep Pla, Francesc Trabal, Àngel Ferran, Joan Oliver, Pere Calders, Salvador Espriu... Aquella tristesa que Maragall advertia en el fons de la literatura de Rusiñol, podria ser adduïda ara: però, de fet, més aviat caldria parlar d'amargor que no pas de tristesa. L'humor de Santiago Rusiñol, encara que sovint això no aparegui a la superfície, fou un humor amarg. L'humor és precisament el recurs de l'escriptor per a expressar la seva amargor: una valoració «irònica» de la realitat. Perquè Rusiñol sentia una profunda aversió per la realitat que el rodejava: aversió o desil·lusió». Joan FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, op. cit., p. 100.

Joanet: Esperem.

Tòfol: Per mi sí que...ja tinc totes les feines fetes. Fa uns quants anys que, gràcies a Déu, estic de vaga.

Joanet: Que esperes que surti la dona?

Tòfol: Doncs qui vols que esperi? M'ha dit: «No et moguis», i això de no moure'm, per ara, és el meu ofici. Si em digués «belluga't», serien els mals de cap! Jo compto que se'm fa molsa... a les frontisses. Sobretot aqueí, a l'equena, hi tinc un enrampament, que aquest rosari dels ossos s'ha tornat tota una dena.

Joanet: Quina vida!

Tòfol: Pitjor no en vingui! Poble de pau, Joanet. Aquí sí que ja en poden venir, de guerres, i baralles de nacions, i això de la integritat, i dels drets i els torts de l'home! ¡Si no fossin els governs, que ja ens hi saben, lo que és per mi no tindríem ni governs, ni nació, ni mapa, ni diputat, «ni sereno» Bon llit i pilota a l'olla!

Joanet: Tu no tens aspiracions.

Tòfol: Ni menos sé lo que són.

Joanet: Mira't el poble. ¿No et fa l'efecte que tot dorm? Aquests plàtanos, que ni creixen ni es moren; aquesta plaça, que fa mil anys que treu pols i ma no l'acaba de treure; i la campana, i les teranyines de l'hostal, que van de pares a fills, ¿no et donen nyonya?

Tòfol: Jo estic amb el «con qué» que la vida té de ser una cosa reposada. El món és un catre a la vora d'una taula: ara pugues i ara baixes. Obrir la boca per badallar o ficar-i menjar a dintre.

Joanet: Que ets feliç!⁸⁵

El fragment anterior dibuixa el contrast de discursos d'en Tòfol i en Joanet, el primer a cavall de la comicitat enginyosa i provocativa i el plany censorador,⁸⁶ corrosiu, i a voltes decadentista,⁸⁷ i el segon, d'una melangia innocent que voreja el poètic. En aquest cas fan acte de presència ambdós elements estilístics, humor i poesia, encara

85 Santiago RUSIÑOL, *Teatre selecte, op. cit.*, p. 290 -291.

86 «Aquesta combinació de tradició i modernitat, de llenguatge pintoresc i llenguatge suggeridor, d'humor i de transcendència, una de les característiques més definitòries de l'obra literària de Santiago Rusiñol durant la dècada dels noranta –amb excepcions tan lloables com les *Oracions* o *El jardí abandonat* (1900), un «quadre poemàtic en un acte» de factura decadentista sense fissures-, va convertir Rusiñol en una de les grans promeses, segons la crítica, de la regeneració de la literatura i de l'escena catalanes.» Margarida CASACUBERTA, «El mite de l'humor russinyolià», *art. cit.*, p. 38.

87 El mateix Rusiñol es va inclinar per aquest corrent pictòric en la seva activitat artística.

que s'apliquen, cadascun d'ells, a un personatge diferent, mantenint així la divergència de caràcters entre en Tòfol i en Joanet.

Tornant al fragment de *La peixera* que analitzàvem, en el discurs d'en Gaspar es percep com, sovint, aposta per una ironia vivaç, o el que la crítica ha descrit com a comparança o remissió⁸⁸ («Per què porteu aquesta agulla a l'esquena? És la mascota?»), amb un contrapunt fatxenda i trets de camaraderia, fins i tot de rusticitat, que doten d'un caràcter casolà i popular tot el seu llenguatge; un humor que sovint s'allunya de l'agredolç i pessimista d'en Gasquida.

Citem dos fragments del discurs d'en Gaspar per tal d'exemplificar el contrast de les figuracions iròniques d'ambdós personatges:

Res no em posava tan nerviós com trobar la Montserrat amb el senyor Gasquida discutint una consonant. Per esbravar-me, provava de fer-ne mofes:

–Això ja no és una casa de drogues. Això és el Parnàs!

–Quin planter de poetes. Llàstima que la casa no en tregui profit. Jo proposaria al gerent de fer les factures en vers (p. 78).

–Apa, Antònia, que t'ho portaves amagat! Mira, mira, com anàveu acostadets l'altre vespre!

–Feu molt bona parella, eh? Molt bona parella!

–Oh, és un bon partit de debò! – feia la Mònica, inflant encara més les seves galtes de pa de ral– (p. 93).

El primer text correspon a una conversa entre en Gaspar, en Gasquida i la Montserrat, en la qual es deixa entreveure l'actitud del protagonista per mitjà del seu diàleg extern amb la Francesca i els diàlegs interns amb els personatges de l'oficina. Aquí es presenta un Gaspar fastiguejat per la intel·lectualitat perfeccionista de la Montserrat, la mecanògrafa culta i llegida. En el fons, es pretén mostrar el protagonista

88 O el que Hutchens defineix com a ironia de referència, és a dir, que «consiste en un uso tal de las palabras que compare o remita implícitamente un tema a algo tan cómicamente disímil que la sola conexión subraye la naturaleza real de aquél.» Pere BALLART, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario no moderno, op. cit.*, p. 301.

molest per l'enveja que li provoca el bon tracte que tenen la Montserrat i el vell Gasquida, el seu gran amic i confident. Si bé és cert que es presenta un Gaspar enginyós, hàbil en el joc de la paraula i la metàfora (es compara l'Olimp dels poetes grecs amb l'oficina), no deixa de ser notori que el que també es pretén evidenciar és la seva joventut i el fracàs que suposa reconèixer-se inferior als companys més erudits. L'autora demostra l'eloqüència del protagonista en contraposició amb la seva manca d'experiència i formació, característica, evidentment, intrínseca de la joventut.

En el segon fragment, en canvi, al diàleg entre en Josep Maria i l'Antònia, s'hi entreveu un to sorneguer. En aquest cas es tracta d'un humor més familiar, gens irònic, que té raó de ser entre dues persones que no es tenen tanta confiança, com és el cas de l'Antònia i el protagonista.

Sigui com vulgui, es palesa la diferència de registres i caràcters entre el jove i el vell, clarament justificada per l'edat i l'experiència dels personatges. El vell Gasquida té seixanta-sis anys i ha treballat tota la vida a l'oficina, de manera que les seves expectatives i esperances s'han vist estroncades pel pas del temps; podríem parlar, doncs, d'un humor de condemna, amargament irònic. I justament és des d'aquesta ironia agredolça, no obstant això, que l'autora pretén subvertir les actituds i els conceptes vitals del món que l'envolta, de manera que la sàtira de la novel·la es converteixi en crítica social. El llenguatge del vell, en síntesi, descriu una situació vital de desídia i estancament personals des d'un punt de vista irònic i sarcàstic, de vegades cínic, factor que atorga directament certa visió de rebuig i revulsió a tot el seu discurs ideològic. Perquè, de fet, aquest caràcter sardònic del més vell de l'oficina (també d'en Josep Maria en molts casos) ens està parlant de les particularitats psicològiques dels personatges. Es tracta, en resum, de la plasmació d'una situació vital de fracàs que es manifesta des d'un punt de vista còmic, i a la vegada dramàtic, d'un patetisme quixotesch, que serveix a Murià per a convidar al canvi i a la via d'acció.

No és pas un fet casual que l'obra de Cervantes aparegui citada nombroses vegades al llarg de tota la novel·la: «em sentia quixot» (p. 62) o «la meva família era de la Manxa» (p. 126). Aquesta relació amb la paròdia de la novel·la de cavalleries per antonomàsia acaba de materialitzar-se al darrer capítol de la novel·la, quan s'explica la

relació d'en Gaspar amb la seva família i la Manxa. Josep Maria Gaspar esdevé en aquest moment una projecció de les seves pròpies lectures, igual que el mateix *Quixot* o *Madame Bobary*. En citem un fragment il·lustratiu:

Sí, la meua besàvia era de la Manxa. T'explicaré la història, tal com la contava l'àvia, que encara me'n recordo.

El rebesavi meu era un *hidalgo*. Vivia en una casa empolsada i ratada del cor de la Manxa. El seu pare tenia pocs diners, però no l'havia ensenyat de treballar, perquè els *hidalgos* no treballaven.

[...]

-De quin dels meus ascendents dec haver heretat el caràcter, jo? De l'andalusa, o de l'*hidalgo*?

Tot plegat, Catalunya, Andalusia i la Manxa, deu haver fet una barreja mal lligada, i per això el meu cervell és tan desballestat (p. 127).

En efecte, com es demostra a l'explicació d'en Gaspar, aquesta tendència paròdica d'ell mateix, dels personatges i, en resum, de can Roca i Figueras, que es va densificant al llarg del darrer bloc, quan el lector assisteix al defalliment emocional del protagonista, li prové de família. El protagonista se sent decebut amb la feina i els companys, amb la vida, en definitiva. De manera que el grotesc de la immobilitat i l'estancament d'alguns personatges de l'oficina es tradueix en una mena de paròdia de la societat del seu temps. La novel·la s'insereix, així, en el corrent de la novel·la de crítica social acreditada per Francesc Trabal o Josep Maria de Sagarra.

En aquest cas, la idea de paròdia defuig el concepte tradicional que relaciona obra final amb una altra obra original o escola, a la vegada que s'allunya de la paròdia de la novel·la en ella mateixa, com s'ha apuntat sovint, per exemple, de la

novel·la de Trabal⁸⁹. A *La peixera* parlem de la paròdia d'un capítol autobiogràfic de l'autora com a via de retrat de la societat que l'envolta.⁹⁰

Malgrat tot, en el cas de Murià el joc sarcàstic i irònic no és una estratègia fonamental per a assolir un estrat ideològic concret, però sí que es converteix en un mecanisme subtil de reflexió i plantejament, que sembla beure de la influència russinyoliana. L'autora es veu impel·lida, d'alguna manera, a establir un ideari contrari a la tradició i el món de la burgesia, favorable a una proposta d'arrel més humanista, amb dosis d'un humor escèptic. Això acosta la novel·la de Murià al corrent de reflexió humorista, com és el cas paradigmàtic de Francesc Trabal, que s'havia obert camí durant la dècada dels anys vint com a contrapunt de la narrativa psicològica imperant en la novel·la.⁹¹ Els personatges de Trabal, des d'aques punt de vista, també són personatges profundament insatisfets, que lluiten per canviar la pròpia situació en front la superficialitat del món burgès.⁹²

Malgrat tot, la presència indubtable de la intertextualitat entre l'obra de Murià i Rusiñol és evident, no només per les al·lusions directes al dramaturg que apareixen a *La peixera*, sinó pels paral·lelismes constants entre ambdues obres pel que fa a elements temàtics i argumentals. L'autora recorre a una altra obra per tal d'explicar algunes visions o qualificacions que ja formen part de l'ideari col·lectiu: *L'auca del senyor Esteve*.

89 «Entre el rebuig a la novel·la i el manteniment o eixamplament del conjunt de convencions sobre les quals s'ha anat construint el gènere des del XIX fins a Proust o Joyce, hi ha una tercera via: convertir-la en espai de reflexió sobre aquest tipus de problemes de relació realitat-ficció, tal com han anat apareixent en la tradició narrativa contemporània. I la forma més directa de fer-ho serà la de la paròdia de la novel·la, ja no d'uns models, sinó de la novel·la com a gènere. Aquest tipus de paròdia, com tota forma paròdica, pot tenir uns punts de referència concrets, ens pot remetre a una altra obra o a un altre model, però en aquest cas ens acaba remetent al gènere i, per tant, és una de les típiques vies a través de les quals està apareixent allò que modernament coneixerem com a novel·la «auto-reflexiva».» Josep M. BALAGUER, «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la» dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, op. cit., p. 84.

90 Lluny de la concepció de Genette que limita el significat de paròdia com a text derivat d'un altre text anterior, o hipotext, per raons de joc o imitació lúdica (vegeu Gerard GENETTE, *Figures III*, op. cit.), la concepció de la qual partim en aquest estudi és la que s'alinea amb Hutcheon i l'escola anglosaxona, que presuposa que la paròdia sorgeix d'un hipotext entès com a escola, període, obra o realitat (vegeu L. HUTCHEON, *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nova York-Londres, Methuen, 1985). En aquest sentit, per bé que no és intenció d'aquest estudi analitzar *La peixera* com a novel·la còmica, convé assenyalar que la paròdia de Murià no es basa en cap text anterior sinó en l'estil i influència de diversos autors anteriors; la clara presència russinyoliana, o l'influx escèpticista de Khayyam (que tractem en el decurs d'aquest capítol), ho evidencien.

91 «L'alternativa a la narrativa psicològica vindrà de la paròdia o l'experimentació amb el gènere d'autors com Francesc Trabal o el primer Calders.» Jaume AULET, «Els anys 20 i 30», art. cit., p. 147.

92 «Tot i que *Vals* (1936) representa un canvi formal i de contingut en aquesta línia, Trabal hi manté la crítica de la burgesia, el tema de l'erotisme i l'aparició de personatges insatisfets.» Vegeu Iolanda PELEGRI, «La represa de la novel·la», dins Glòria BORDONS; Jaume SUBIRANA [eds.], *Literatura catalana contemporània*, op. cit., p. 186.

D'aquesta manera, les diverses descripcions de can Roca i Figueres i alguns dels seus personatges s'associen ràpidament a La Puntual, sempre a partir de diverses citacions i al·lusions que el lector reconeix. Això també ocorre amb una altra obra de Rusiñol, *L'alegria que passa*, i el personatge de Ruth, i les seves actituds alliberades envers el món que l'envolta (l'analogia amb Zaira és cristal·lina). Així, es planteja dins de la novel·la de Murià el tema de la llibertat i l'art com a elements essencials per a la supervivència de l'esperit de l'home.

La peixera presenta, en definitiva, una tendència a la introducció d'elements còmics i irònics, en molts casos poètics, no només com a elements estilístics, sinó com a mecanismes ideològics, que resulten la via d'ingrés a una crítica social i el dipòsit d'idees de tradició humanista: la llibertat, l'exaltació de la vida, l'art, la felicitat... No afirmem que Murià sigui una autora còmica, ni una humorista, però ens proposem situar-la en una tendència estètica i una acció literària concreta, tenint en compte que existeixen tantes formes d'humor possibles com concepcions hi ha de la realitat.

Fet i fet, el discurs d'en Gaspar és un gran plany i una posada en escena d'un programa de valors, que adopten la forma paradigmàtica en el títol de la novel·la, «la peixera», que s'erigeix com a metàfora i paròdia de la manca de llibertat d'una oficina i els seus treballadors.

La ironia de Murià, no és només un recurs literari, sinó també ideològic, que es construeix com a mecanisme per a expressar les vies de renovació de la societat, d'acord amb les premisses del projecte de modernitat que s'operava a partir de les dècada dels vint i finals dels anys trenta.

2.3.4. Autobiografisme, poesia i exaltació de la vida

Anna Murià va néixer l'any 1904, tres anys abans que Enric Prat de la Riba ocupés el càrrec de la presidència de la Diputació Provincial de Barcelona i pocs anys després de la creació de la Mancomunitat. Som a la primera quinzena del nou-cents, quan es dona el tret de sortida a la normalització de la cultura catalana i a la seva institucionalització i expansió a nivell europeu. En aquest moment la figura de l'escriptor es «professionalitzà», la lectura augmentà, les publicacions periòdiques s'expandiren i les iniciatives editorials van començar a proliferar.⁹³

Anna Murià va créixer i es va formar en aquesta obertura literària, propiciada pel Noucentisme i el seu programa modernitzador, que es va llençar de ple al conreu de l'art i la filosofia. Sota la influència de l'escola mallorquina i el simbolisme, l'afany noucentista també va posar el focus en la recuperació de la poesia, que ja era present en els autors modernistes i en aquells escriptors que aleshores començaven a publicar. És en aquest marc, en conseqüència, que cal situar la formació literària de Murià, per bé que la construcció com a escriptora difereix de la d'altres companyes de generació (Maria Teresa Vernet, per exemple, tocava el piano i feia viatges a París). En el cas de Murià foren els abandaments polítics i l'activitat pública que se'n desprèn, el que la van impulsar a escriure.

Tot amb tot, l'afany literari anava en augment i la lectura de certes obres cabdals de la literatura de casa nostra aviat es va fer present a les seves novel·les. Bona part d'aquesta empremta, la trobem a *La peixera*, a partir de les diverses al·lusions a la

93 «Una ullada a les editorials hauria de completar aquest esbós dels "progressos" de la literatura catalana durant el primer terç del Nou-cents. L'editor, en aquells anys, aconsegueix una missió d'estímul literari que excedia l'estrictament comercial. Algunes d'aquestes iniciatives tenien encara un fons de mecenatge, com és el cas de l'editorial Alpha, de Francesc Cambó, que publica les obres de la "Fundació Bernat Metge", de la "Fundació Bíblica Catalana" i de la "Fundació Hebraico-Catalana". Vinculada al diari de la Lliga —*La Veu de Catalunya*—, s'inicia l'Editorial Catalana, amb les seves col·leccions "Biblioteca Catalana", d'autors indígenes, "Biblioteca Literària", de traduccions, i "Enciclopèdia Catalana", de divulgació cultural. Antoni López-Llausàs, hereu d'una tradició familiar dedicada a les edicions en català, anima col·leccions de caràcter similar "Univers" "Catalònia", etc.) Des de Badalona, Edicions Proa —amb Joan Puig i Ferrer com a director—, llança les sèries d'«A tot vent», de novel·la nacional i estrangera, extraordinàriament prestigiades. A Sabadell aparegueren els llibres de «La Mirada», que escolliren Francesc Trabal i Joan Oliver. L'erudit Josep M. de Casacuberta, el 1924, comença a publicar una biblioteca de clàssics catalans de l'Edat Mitjana —"Els nostres clàssics"— dins la seva Editorial Barcino, a la qual se'hi segueixen altres col·leccions de variada intenció.» Joan FUSTER, *Literatura catalana contemporània*, op. cit., p. 163.

literatura com a art imprescindible per a l'amplitud de l'ànima i el seu alliberament. Murià ho desplega ben entrada la trama i a propòsit de les cartes que s'escriuen el protagonista i la seva companya:

T'has adonat alguna vegada de quina bonica frescor té la literatura dels que no saben gaire d'escriure, quan no es preocupen de fer-ho bé? Raja de dret de l'esperit simple (p. 69).

L'adhesió al fet d'escriure sense normes ni condicionants, tal com raja (des de «l'esperit simple», com afirma Josep Maria Gaspar), responia a la realitat anterior a la guerra i operava sobre el paràmetre de la importància de la llibertat en totes les manifestacions culturals. Per això, i per tal d'evadir-se de la gàbia on és reclòs, la passió del protagonista per tot allò que brota de l'interior i es manifesta sense anclatges constitueix la via per a alliberar-se. Des d'aquest prisma, la poesia es converteix en el màxim exponent d'un ideari que es basa en el gaudi de la vida.

Un dels moments més significatius de la novel·la, en aquest sentit, el trobem quan Josep Maria Gaspar llegeix a la Francesca uns fragments de les *Estances* d'Omar Khayyam:

No saps què diu el poeta persa?

«Ah! Omplir la copa que deslliura de les vanes recances, de les temences més vanes! Demà! On serem demà? Potser perdut al fons dels segles ja escolats!...».

En aquella època, el pensament de Khayyam m'acompanyava tothora.

Era el meu Evangeli. Has vist aquest llibret que tinc, petit, miniatura? Són les estances d'Omar Khayyam. Era de la biblioteca del meu pare.

Doncs, aleshores, sempre el portava a la butxaca, com un devocionari. I el llegia, i l'assaboria...

[...]

Escolta quines coses tan bones que diu, escolta...:

«Ompla la copa. I que cremi el foc de la primavera el fred mantell del penediment!
Sols li resta a l'ocell del temps un petit espai per recórrer. Mira, ja s'envola l'ocell!» (p. 112-113).

La idea de gaudir de l'instant i oblidar-se del demà, juntament amb l'elogi de la llibertat i la fruïció de la vida, constitueixen l'element clau del discurs de Khayyam i de Gaspar, un jove modern i liberal, que estima l'art i la poesia i que fuig dels convencionalismes.

Fem un punt i a part i recordem que les *Estances* de Khayyam s'havien publicat en català per primer cop a la Biblioteca Popular de l'Avenç l'any 1907. La traducció fou obra de Ramon Vives i Pastor i anava encapçalada per un pròleg de Joan Maragall. La Biblioteca Popular de l'Avenç va estar activa entre el 1903 i el 1915. Al llarg dels 152 números⁹⁴ van aparèixer les obres dels escriptors més importants del moment en llengua catalana i es van traduir la majoria dels autors més representatius de la literatura universal. No és d'estranyar, doncs, que Murià llegís bona part del que la Biblioteca Popular havia anat traduint i publicant i, per tant, que li arribés a les mans les *Estances* d'Omar Khayyam.

De fet, aquesta exaltació que es descriu a les *Estances* entronca directament amb la teoria que alguns escriptors catalans havien anat preconitzant a les primeries del nou-cents, com és el cas de Maragall i el seu entusiasme per la vida. No deixa de ser significatiu que al pròleg de l'edició de les *Estances* de l'Avenç s'insereixi una carta signada pel mateix Maragall, on s'enalteix la poesia de Khayyam i se cita alguns versos rellevants. Així doncs, sembla que Murià podria haver begut directament d'aquest desig intel·lectual descrit a les estances de Khayyam. Aquest càntic vital tan present a *La peixera* ens fa pensar que Murià també devia ser lectora de Maragall. Segurament en aquest fet rauen les arrels de la futura admiració de l'escriptora per la filosofia, l'ètica, la política i la seva eterna recerca vital a través de la literatura.

El concepte de poesia com a alliberament personal, tanmateix, no només adopta a la novel·la una dimensió literària, sinó que serveix per a vehicular una de les línies principals del relat i de tota la producció narrativa de l'autora: el testimoni d'un episodi autobiogràfic. Per mitjà de Josep Maria Gaspar es recrea l'experiència negativa

94 Vegeu Ramon PLA I ARXÉ, «L'Avenç, (1881-1915): la modernització de la Renaixença», *Els Marges*, 4, p. 23-38.

d'Anna Murià a la drogueria Vicenç Ferrer, on va treballar durant cinc anys. La mateixa autora ho confessava a les entrevistes de Quirze Grifell:

La peixera, aquella sí, té molt d'autobiogràfica, encara que el protagonista que hi poso és un home. El que és absolutament experiència meva és l'ambient, perquè jo vaig treballar-hi cinc anys. Dels divuit als vint-i-tres, o dels dinou als vint-i-quatre, em sembla. Cinc anys al magatzem de la Casa Vicenç Ferrer. *La peixera* està escrita a Barcelona, el 1936.

Van ser cinc anys horrorosos. Jo allà hi estava amb una mala gana... Ho odiava tot, odiava la casa, odiava l'ambient, odiava el carreró. Era el carrer del Rec, on donava la meua finestra. Tot era vell, de cent anys endarrera. Gent encara sobrevivent de l'antic, del vell Vicenç Ferrer, que ja s'havia mort. Gent que hi havia entrat d'aprenents als dotze o tretze anys i eren vell i encara hi treballaven, gent així, encongida. Jo en vaig dir *La peixera* perquè deia allò: «són uns peixets que van donant voltes, donant voltes dins de la peixera. I així s'hi passen la vida». I tot l'ambient, tot el que descrivia, era real, el que jo havia viscut en aquella casa.⁹⁵

En donar-ne notícia, Murià assenyalava, d'una banda, la relació directa entre el capítol vital i la novel·la, i de l'altra, la mala experiència viscuda per culpa d'un ambient «de cent anys endarrera», que li feia odiar-ho tot.

Les consideracions de l'escriptora, tanmateix, encara van més enllà en l'afirmació de les connexions entre realitat i ficció⁹⁶ i deixen entreveure un dels elements simbòlics més rellevants de la novel·la pel que fa a la qüestió de l'ofec laboral de Josep Maria Gaspar: la finestra per on l'escriptora veia l'exterior (el carrer del Rec). A l'oficina de *La peixera*, a les parets de can Roca i Figueras, també existeix una finestra a través de la qual el protagonista veu el món de fora i s'evadeix:

Aquella reixa, no obstant, era el meu repòs, el meu desfogament. Quan no podia més, respirava pels ulls la visió d'aquella reixa. Vaig descobrir-hi una meravella, i jo sol la coneixia, i jo sol que m'hi delectava.

95 Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p. 115.

96 Pel que fa a les connexions de can Roca i Figueras amb la drogueria Vicenç Ferrer, Montserrat Bacardí encara afegeix que «en un exemplar que hem pogut consultar d'una persona vinculada a l'empresa, hi figura una llista exhaustiva de correspondències de noms de la ficció i de noms reals, en la qual, com és obvi, al costat del de Gaspar trobem el d'Anna Murià. El cas és que l'autora aconseguia donar vida a un clima anodí, reclus, amb una colla de personatges prou ben dibuixats -encara que una mica arquetípics-» Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vici d'escriure*, op. cit., p. 57.

[...]

No diries què era? Era una habitació dalt d'un terrat: la pobra casa —devia ésser— d'una família miserable; quatre parets minses i un teulat; i al defora, al terradet, unes fustes mig podrides que feien de galliner i uns trossos de saca que feien d'envelat. Però per les fustes del galliner i per les cordes de l'envelat s'escampava el luxe d'una enredadera gaia, verda, ufanosa, graciosa com un plec de túnica. I la cornisa del terrat era encatificada d'herba... i un dia de primavera vaig veure lluir entremig de l'herba —més meravella!...—, vaig veure lluir-hi l'or de tres floretes boscanes!... Em donà una alegria el descobrir-les! Les mirava amb una avidesa! (p. 55).

Més enllà de la connexió entre l'episodi vital de Murià i la seva segona novel·la, convé remarcar la tendència general de l'estil de l'escriptora amb relació al lirisme i la poèticitat. En aquest fragment, Josep Maria Gaspar parla d'una reixa que dóna pas a l'exterior de l'oficina, a través de la qual pot veure una barraca, situada dalt d'un terrat. A simple vista la casa no té res d'especial, però en Gaspar hi descobreix una heura, que s'enfila per les fustes del galliner. A la cornissa del terrat també hi ha verd, una catifa d'herba i algunes flors salvatges, que converteixen la barraca en un petit paradís.

La visió de la casa i l'entorn (tot allò que en Gaspar veu des de la reixeta de l'oficina), esdevé una imatge poètica per mitjà d'una personificació:

Els dies de primavera jo hauria volgut viure dalt d'aquell terrat, sota les saques i l'enredadera, i que quan m'aboqués a la barana la catifa d'herba i flors boscanes s'interposés entre els meus ulls i el sòl fangós i els camions i el rodolar de caixes d'aquell carrer comercial.

Era bonica, la meva visió! Era un dibuix gentil. Els dies de pluja la pobra barraca ragalimava d'aigua, tota ella. Jo la veia sola i feble sota el cel, sota l'aiguat. I mullada, i arraulida, i vacil·lant, em feia enveja també perquè era tan amunt, tan sola, tan batuda per la tralla de les pluges!

Quin lirisme! Eh? No t'estranyi: durant cinc anys, la barraca del terrat fou per a mi com un dipòsit de poesia que m'alimentava la imaginació. Totes aquestes frases que t'he dit, i moltes d'altres, les vegades que me les recitava a mi mateix! (p. 55).

Al marge d'altres consideracions autobiogràfiques (en Gaspar parla de cinc anys laborals a l'oficina, que són els mateixos que Murià va treballar-hi) i més enllà del

símbol russinyolià de la reixeta, l'al·lusió al llenguatge líric per part d'en Gaspar i la seva relació amb la «poesia» evidencien la importància del concepte no només com a entreteniment literari, sinó com a concepció vital, a la base de la qual hi ha una voluntat de ruptura amb el que l'envolta.

Per això, el protagonista, igual que l'escriptora, pretén escapar de la gàbia on és tancat (la presó d'esperit de Josep Maria Gaspar és la mateixa que la presó de vidre d'una oficina grisa i morta, representada per una «peixera»⁹⁷).

Al darrere de la paròdia del títol de la novel·la s'amaga la crítica social i la voluntat educativa d'una autora que continuava escrivint per motivacions essencialment ideològiques i que visualitza, en el fons, la ruptura total amb un món que es trobava en decadència.

Tanmateix, amb la novel·la de 1938 Anna Murià prossegueix amb la literatura de base autobiogràfica que ja havia iniciat (per bé que lleument) amb *Joana Mas*, un camí narratiu que culmina a la maduresa i que estableix els fonaments de tota l'obra.

97 Amb el títol de la novel·la s'evidencia, en paraules de Carme Gregori, la importància dels títols en les obres «com a marcadors paròdics». En el cas de Murià la significació i la simbologia dels títols i els noms dels personatges al llarg de tota l'obra és prou significativa i rellevant. Ferran CARBÓ [et. al.], *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 53.

3. ELS CONTES DE LA GUERRA

Poques vegades s'haurà donat en el curs
de la història, l'exemple d'un poble que,
enmig de la lluita malda per les coses
de l'esperit i de la cultura.⁹⁸

3.1. El compromís polític, l'acció periodística i sociocultural

Abans de l'aparició de *La peixera*, l'any 1938, Anna Murià ja havia iniciat una etapa prolífica pel que fa a la producció literària, amb l'exercici dels contes apareguts a les publicacions periòdiques i l'edició de *Joana Mas*, ultra les dedicacions polítiques i periodístiques, que es converteixen, inevitablement, en la pedra foguera del seu compromís ideològic.

L'ensulsiada del 36 va significar un revés pel que fa a les activitats literàries i culturals dels intel·lectuals catalans,⁹⁹ situats en un context històric sense precedents, que marca, sens dubte, un abans i un després en les seves vides i carreres professionals¹⁰⁰. En alguns casos, la guerra es va traduir en l'estroncament de les tasques literàries emergents, i en d'altres un cessament temporal com a conseqüència de l'exili.¹⁰¹

98 Carles Pi i Sunyer, Conseller de Cultura, discurs a la II Fira del Llibre, 15 de juny de 1938.

99 «La premsa –i no específicament la de caràcter cultural– va plena, els mesos de juliol, agost i setembre de 1936, de manifestos, adhesions i suports a la causa republicana dels intel·lectuals d'arreu. Pel que fa als catalans, a finals de juliol es redacta un manifest, «Els artistes i la revolució», promogut per l'Associació Intel·lectual per la Defensa de la Cultura [sic], una organització anterior a la guerra, d'inspiració cultural frontpupularista, sorgida del clima intel·lectual europeu que té el seu màxim exponent en el Primer Congrés Internacional d'Escriptors en Defensa de la Cultura, celebrat a París el juny del 35 i plataforma de la creació de l'Associació Internacional d'Escriptors en Defensa de la Cultura.» Maria CAMPILLO, *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 45.

100 «En començar la dècada dels anys trenta, la cultura catalana disposava, malgrat certs buits estructurals, d'una base social i política articulada que en determinava un rendiment regular. La guerra civil espanyola i el seu resultat va modificar irremissiblement aquella situació. El nou ordre que en sorgí, basat en un dogma unitarista, comportà la destrucció dels contraris i, a Catalunya, on també hi havia hagut guerra civil i escissió entre els catalans, així mateix, la supressió radical de tot signe de catalanitat. La doctrina imperialista del bàndol «nacional» demanava anul·lar tota identitat diferencial, per enfortir la unitat d'Espanya. La «secessió espiritual» de Catalunya, tan com la restauració de l'ordre econòmic i social anterior a la República o la qüestió religiosa, havia estat un element mobilitzador en la causa franquista i la llengua i la cultura catalanes hi foren considerades bel·ligerants.» Joan SAMSÓ, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública: (1939-1951) volum I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p.13.

A Catalunya bona part dels escriptors antifeixistes es van sumar al bàndol republicà des de la cultura i les lletres. És el cas d'Anna Murià, Joan Oliver, Mercè Rodoreda, entre molts altres. Alguns, tanmateix, van prendre part en l'enfrontament anant al front (Avel·lí Artís Gener, Pere Calders, Joan Sales...). D'altres, es van mantenir més al marge, com feu Marià Manent, per bé que en aquest cas l'escriptor i traductor va romandre fidel a les institucions catalanes fins al final (a banda que ja ranejaven la quarantena quan va començar la guerra, Manent va establir-se a Viladrau en una mena d'exili interior, com a conseqüència de la seva opció polític-ideològica conservadora).

En el cas d'Anna Murià, el conflicte comportà una acció política i social considerable, que es va traduir en nombroses incursions a les principals tribunes periodístiques.¹⁰² Començà a treballar com a redactora al «Diari de Barcelona» (convertit més tard en *Diari de Catalunya*) l'any 1936, l'espai en què publicà la majoria dels seus articles durant la guerra.

Des d'aquest punt de vista l'acció de Murià respon a la del gruix d'intel·lectuals que es van adherir al front popular des de la rereguarda, és a dir, des de les diverses organitzacions culturals, que es van bastir amb l'ajuda de les institucions catalanes, i que van comportar la creació de plataformes i associacions d'escriptors (la gran majoria al servei de sindicats i grups polítics) i institucions internacionals.¹⁰³

L'any 1936, després de l'alçament militar, la Generalitat de Catalunya va crear el Comissariat de Propaganda, sota la direcció de Jaume Miravittles, amb la voluntat de preservar el patrimoni cultural davant del perill imminent de la guerra. La

101 La mateixa Anna Murià afirmava l'any 1938 que «hi ha artistes i escriptors que, pertorbats per les preocupacions, les angoixes i les inquietuds d'aquestes hores, no han produït res perquè es trobaven completament impossibilitats de produir, perquè l'atenció dispersa no permet el recolliment i la fixació que fa germinar les idees, perquè la facultat creadora és superada per la receptiva, que els sentits exteriors contínuament impressionats no deixen lleure per a treballar a aquell sentit intern que fila com un cuc de seda la troca dels sentiments d'art i de les visions. Segon. Alguns escriptors i artistes, tot i sentint també aquella dispersió, aquella inquietud, han sentit pesar damunt d'ells el deure de produir malgrat tot, de sostenir sigui com sigui la presència del nostre art, de no deixar que quedi trencada la vida de l'activitat artística i literària catalana. Aquests han fet un esforç tal de esperar la impotència, i produeixen. Saben que llur producció és inferior a la que podrien donar si les circumstàncies l'afavorissin, si no fos forçada i sortís quan fos fora; però es resignen a aquesta inferioritat i sacrifiquen l'amor propi al deure que senten ineludible.» Anna MURIÀ, «La producció durant la guerra», *Diari de Catalunya*, (20-II-38). Per a aquesta qüestió, vegeu també Joan CREXELL, *El llibre a Catalunya durant la guerra civil*, Barcelona, 1990, p. 40-41.

102 L'any 1937 Murià es presentà al premi periodístic Valentí Almirall (el guanyador del qual fou Antoni Rovira i Virgili) amb un recull de reportatges que portava el nom de *Cinc articles*, on per cert, hi havia Agustí Bartra actuant com a Secretari del jurat. Per a aquesta qüestió, vegeu Maria CAMPILLO, *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, op. cit., p. 281.

103 Com expressa l'autora el 1937, «a la nostra terra la revolució ha tingut un avantatge per damunt d'altres revolucions: ha sabut salvar la intel·lectualitat». A. M[urià], «Lletres. *Revista de Catalunya*», *Diari de Catalunya*, (28-XII-37).

creació del Comissariat fou d'especial rellevància en tant que obria la porta a la constitució de diferents organitzacions culturals que desenvoluparien una tasca de conservació i promoció molt important durant la guerra. La primera va ser l'Agrupació d'Escriptors Catalans.¹⁰⁴ Fundada l'agost del mateix any, sindicada a la UGT i comandada per Francesc Trabal, Andreu Nin, Joan Oliver, C. A. Jordana, Xavier Benguerel i Mercè Rodoreda, entre d'altres, l'agrupació, que va establir una forta relació amb el Comissariat de Propaganda, es va convertir de seguida en una plataforma d'actuació cultural i propagandística,¹⁰⁵ gràcies a la qual la veu dels escriptors va ser escoltada durant tot el conflicte. Una de les comeses més destacables del Comissariat, juntament amb l'Agrupació, va ser l'edició de diverses publicacions que van aparèixer durant la guerra sota els seus segells editorials. Entre els documents i revistes que van veure la llum aquells anys cal destacar els «Aspectes de l'Activitat Literària» o els «Antecedents i Documents», uns opuscles de poques pàgines que presentaven qüestions vinculades al context històric de la guerra i a l'activitat dels escriptors. És justament a la col·lecció «Antecedents i Documents», on Anna Murià publicà l'any 1937 *El 6 d'octubre i el 19 de juliol*, un assaig polític sobre els fets històrics del 6 d'octubre de 1934 (que anava acompanyat d'un estudi introductori sobre la història de Catalunya) i els fets del 19 de juliol i la repercussió de l'alçament.

Es tracta d'un treball de vint-i-sis pàgines, del qual se'n va fer una impressió de mil exemplars, que posa sobre la taula els perquès de la guerra i la revolució des del punt de vista dels que van restar al costat de la República. L'opuscle, no és estrany, relata els fets històrics del 34 i el cop militar del 36 amb una forta càrrega ideològica, de

104 Com apunta Maria Campillo, «serà aquest grup de fundadors de l'AEC el que farà de frontissa entre les distintes forces del joc: entre les institucions culturals vinculades a les Generalitat (Departament de Cultura, Comissariat de Propaganda) i els diferents sectors ideològics, especialment el vinculat al PSUC; i serà, també, el primer a configurar els termes del compromís de la intel·lectualitat catalana amb el moment històric, i a articular-los molt aviat entorn de l'eix de la supervivència cultural amenaçada.» Maria CAMPILLO, *La Institució de les Lletres Catalanes. 1937-1939. La primera Institució de les Lletres Catalanes: situació i sentit d'un compromís amb la cultura*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1999, p. 9.

105 «El Comissariat serà un dels ens editorials que més llibres i opuscles publicarà, juntament amb Josep Janés i Olivé i els diferents Departaments de la Generalitat. El Comissariat va editar fonamentalment en català, però també ho va fer en espanyol, francès i anglès. J. Roure-Torrent en faria la següent valoració: «el material imprès llançat pel Comissariat (deixem cartells, programes, etc., que també tenen la seva importància), pot classificar-se en tres categories: material de guerra, destinat a donar a conèixer la nostra causa amb tots els seus efectes o la barbàrie feixista; material de divulgació de la vida o de les activitats de Catalunya; i material destinat simplement a oferir una lectura adaptada als presents moments.» Joan CREXELL, *El llibre a Catalunya durant la guerra civil*, op. cit., p.15. Sobre les publicacions del Comissariat vegeu també J. ROURE-TORRENT, «Les edicions del Comissariat...», *Mirador*, 417 (22-IV-37), p. 4

signe nacionalista i d'esquerres. En citem un fragment exemplificador pel que fa al contingut i al caràcter:

Només podem dir que la Revolució camina perquè els feixistes, insensatament, la posaren en marxa el 19 de juliol amb una empenta cap al pendent; i ara ja no s'atura. Que els catalans ens esforcem per tal de dirigir amb seny el vehicle que rodola amb la força d'aquella empenta. Que treballem per la Revolució, per a construir la Revolució, per a consolidar-la, per a fer-ne un conjunt perfecte que puguem oferir al món com a model.

Aquesta aspiració nostra, és el fruit millor de la lluita esgotadora que sostenim.

.....

Fruit de la lluita en plena lluita, són aquestes paraules nostres irradiades a l'entorn del record de dues dates immortals: 6 d'octubre, 19 de juliol.¹⁰⁶

Murià en aquest estudi ja demostra, és evident, el soroll que estaven fent els intel·lectuals republicans des les diverses tribunes polítiques i associatives, un exponent polític i d'acció sociocultural que constata el compromís dels escriptors catalans i intel·lectuals durant el període de la guerra.¹⁰⁷ El 14 de gener d'aquell mateix any la periodista havia publicat un article a «Diari de Barcelona», en què exposava el seu parer sobre el paper dels escriptors envers el conflicte i en relació amb la seva afiliació als sindicats:

Els escriptors ens hem enquadrat dins les organitzacions obreres, com a obrers que som de la poesia nova. Totes dues sindicals tenen la seva agrupació d'escriptors catalans; perquè a totes les modalitats d'organització obrera nosaltres volem portar-hi el nostre esforç; perquè totes les modalitats de l'organització obrera volen acollir dins d'elles l'impuls immaterial d'aquesta mena d'esperit sempre jove que són

106 Anna MURIA, *El 6 d'octubre i el 19 de juliol*, op. cit., p. 26.

107 Sobre el compromís antifeixista dels escriptors catalans durant la guerra civil Maria Campillo afirma que «en aquest terreny, si els escriptors catalans (alguns d'ells) van voler, des de la contingència, incidir com a escriptors i com a intel·lectuals en el moment històric, sigui com sigui que vulguem interpretar aquesta incidència (tenir-hi un lloc, o simplement ocupar el seu lloc, fer sentir la seva veu, formar part activa de l'operació cultural, possibilitar continuïtats, capitalitzar sectors menys decidits, etc.) és lícit suposar que van prendre la posició que consideraven més adequada per exercir aquesta incidència (cosa que comporta, òbviament, la defensa d'uns llocs de treball i d'uns, ateses les condicions operatives, «interessos estamentals»).» Maria CAMPILLO, *Escriptors Catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, op. cit., p. 87. Per a aquesta qüestió vegeu tota l'aportació, imprescindible, de Maria Campillo i el seus estudis centrats en la cultura durant la guerra civil.

les lletres catalanes, exponent de cultura, sediment d'una història, camí de civilització.¹⁰⁸

Fet i fet, el desembre de 1936, posada en marxa la roda de gran expansió propagandística i cultural, amb el canvi de govern i la incursió de la CNT i el PSUC a la Generalitat, es donava el tret de sortida a la Comissió de les Lletres Catalanes (amb la inclusió del Grup Sindical d'Escriptors Catalans [GSEC]), com a ampliació i reestructuració de l'Agrupació d'Escriptors. Annà Murià (membre del Comitè Directiu del GSEC, juntament amb Marc Benet, Manuel Cruells i Manuel Tarragó),¹⁰⁹ Josep Pous i Pagès (més favorable a l'activitat cultural, i no tan sindical, de la Comissió) i Francesc Trabal i Joan Oliver (que es van situar a la presidència), en van ser els principals promotors. Convé apuntar que aquell mateix any Anna Murià ingressava a les files d'Estat Català, després de formar part de les joventuts d'Esquerra Republicana (i havent dirigit la primera secció femenina d'Acció Catalana Republicana) del mateix partit, des del 1932, alhora que participava de la fundació del Grup Sindical d'Escriptors Catalans. Amb la seva adhesió al partit i el seu nomenament dins la Comissió (per mitjà de la

108 Anna MURIÀ, *L'escriptor i el moment actual*, «Diari de Barcelona», 14-I-37.

109 Pel que fa a la sindicació de Murià i altres escriptors catalans a la CNT per mitjà del Grup Sindical d'Escriptors Catalans, Campillo exposa que «Anna Murià ha insistit en el fet que alguns escriptors, com Cruells i ella mateixa, consideraren la central anarquista més autòctona –i amb una tradició més implantada a Catalunya– que la UGT.» Campillo afegeix a les notes del seu comentari que «l'escriptora, que insisteix en la formació del grup i en la integració dels seus membres en qualitat d'escriptors catalans molt més que en qualitat de sindicalistes, indica que, en tot cas, per als afiliats d'Estat Català era decisiva la qüestió de l'anticontralisme de la CNT en relació amb la UGT. Un raonament característic, compartit també, per l'element menys atípic d'aquest Grup Sindical, Alexandre G. Gilabert, membre del Consell de l'Ajuntament de Barcelona per la CNT des de l'octubre del 36; i que expressa, per exemple, a Catalunya, bressol del sindicalisme, («Catalunya», 19-III-37). Posteriorment Anna Murià ha insistit sobre aquest punt de la sindicació en d'altres ocasions: «d'acord no estàvem del tot ni amb els uns ni amb els altres, però vam dir que la UGT era més centralista perquè havia començat a Madrid. En canvi la CNT s'havia fet a Catalunya i on havia tingut sempre força l'anarquisme era a Catalunya. I a més, per la seva mateixa ideologia eren anticontralistes; en el sistema del comunisme llibertari, que deien ells, l'organització era per ajuntaments (...) Per tant, vam preferir fer-nos de la CNT; els del diari [el «Diari de Barcelona»] ho vam decidir. Als militants, no els van imposar res». Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p.29. I encara Murià va parlar en el mateix sentit al discurs amb motiu dels Premis Nacionals de Literatura, el 28-IV-92, publicat a Evocació de la Institució de les Lletres Catalanes durant la guerra, *Serra d'Or*, XXXIV: 390 (juny 1992), p. 33-34.» Vegeu Maria CAMPILLO, *Escriptors catalans. El compromís antifeixista*, op. cit., p. 99-100. Quant a les relacions de Murià i la seva sindicació a la CNT vegeu també totes les explicacions que en fa l'escriptora a Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p.29. Sobre aquest aspecte Montserrat Bacardí apunta que «Murià no va defallir a l'hora de reclamar la necessitat d'una organització sindical netament catalana: ho recalca, per exemple, el 13 de juliol de 1937 des del Diari de Barcelona.» Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vicí d'escriure*, Barcelona, Pòrtic, 2004, p. 47. Pel que fa a l'acció dels sindicats a Catalunya durant la guerra civil vegeu l'aportació de Borja de RIQUER, «Aproximació al paper de les forces polítiques i sindicals» dins *Catalunya i la guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 83-98; i l'estudi de Pere SOLÀ, *Educació i moviment llibertari a Catalunya (1901-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1980. No són tan teòriques però no per això menys interessants les aportacions de Manuel CRUELLES, *La societat catalana durant la guerra civil. Crònica d'un periodista polític*, EDHASA, Barcelona, 1978 i Joan MANENT PRESAS, *Records d'un sindicalista llibertari català, 1916-1943*, París, Edicions Catalanes de París, 1976.

sindicació a la CNT) l'escriptora començà a desplegar l'activitat periodística i d'acció sociocultural més destacada del seu períple vital.

La seva tasca dins la Comissió també va implicar, en aquest sentit, la via d'ingrés d'una de les forces sindicals del país, la CNT (per mitjà del GSEC) a les institucions (Anna Murià en fou la principal representant). La Comissió de les Lletres Catalanes significava, en definitiva, la presa de direcció per part de les institucions de la comesa cultural durant el conflicte i una mostra clara del compromís d'adhesió dels escriptors a les forces sindicals durant la guerra (considerada la seva una professió d'obligada afiliació).

No obstant això, l'any 1937 les diverses accions i moviments de la Comissió van convergir en un organisme de més envergadura, la Institució de les Lletres Catalanes, que va esdevenir una de les institucions culturals de més rellevància pel que fa a l'àmbit de la filologia, la historiografia, el pensament i, molt especialment, la literatura.

La Institució, que es va convertir en el catalitzador dels d'esforços culturals que s'havien anat bastint des dels inicis del conflicte, fou dirigida per Josep Pous i Pagès (president), Carles Riba (vicepresident) i Francesc Trabal (secretari general), i integrada per Pompeu Fabra, Jordi Rubió i Balaguer, Pere Colomines, Ferran Soldevila, Joan Oliver, Mercè Rodoreda, C. A. Jordana i Anna Murià (dins el secretariat). Les diverses manifestacions envers la importància de la nova institució com a força conjunta entre govern, organitzacions i escriptors no es feren esperar a les tribunes de l'esfera pública:

En l'ordre extern i de solidaritat professional, i amb el poble redreçat, la revolució de juliol ha produït el fet, sense precedents al nostre país, de reunir en una organització compacta els escriptors catalans. El sentiment de comunitat, de companyonia, entre ells mateixos i amb els restants treballadors, ha donat entre els homes de lletres fruits remarcables, que res no semblava anunciar. Paral·lelament i com a conseqüència d'aquest fet, les autoritats populars s'han adonat de llur existència com a força social i han palesat fins a cert punt llur estimació d'aquest nucli importantíssim del conjunt nacional.¹¹⁰

110 Joan OLIVER, «Literatura de guerra», *Meridià*, 9 (11-III-38), p. 1.

Murià també va manifestar aquesta voluntat totalitzadora de la Institució en un article publicat al *Diari de Catalunya* el 21 de setembre de 1937, uns dies abans de la incorporació oficial a l'organisme:

La literatura catalana, que es troba encara en ple esforç de redreçament, no es pot permetre el luxe de mantenir institucions per fer bonic. El nou organisme, a més de personalitzar, de representar les nostres lletres, ha de perfeccionar i acabar, sota una direcció única, l'obra que fins ara s'ha realitzat per iniciatives personals i esforços dispersos.

Quan la nostra literatura hagi tornat a la plenitud, quan sigui de nou un massís de riquesa respectat universalment, amb un organisme suprem que la representi, ja no mancarà a la llengua catalana cap de les prerrogatives d'una llengua nacional. I aquesta màxima aspiració podem aconseguir-la en poc temps després de constituir l'Institut de les Lletres Catalanes.

Per això assegurem que de tots els actes del període revolucionari, la creació de l'Institut de les Lletres Catalanes és el més decisiu pel recobriment complet de la nostra personalitat nacional.¹¹¹

L'escriptora formà part de la Institució de les Lletres Catalanes formalment des de mitjan octubre de 1937,¹¹² amb l'ocupació del càrrec de Secretària d'Arxius i Registres, feina que es traduïa en la catalogació de les publicacions periòdiques del moment, a banda del registre dels articles de literatura.¹¹³ Paral·lelament a la seva entrada al secretariat, també fou escollida com a membre del Comitè Executiu del Primer Congrés Nacional de la Dona, que tingué lloc a Barcelona el 6, 7 i 8 de novembre de 1937.¹¹⁴ Aquell mateix any també participà a les Jornades dedicades a «La dona i la

111 Anna MURIÀ, «Lletres. La creació de l'Institut de les Lletres Catalanes», *Diari de Catalunya*, (21-IX-37), p. 3.

112 «Vista la instància presentada per la senyoreta Anna Murià, Auxiliar segon de l'Extensió d'Ensenyament Tècnic, en la qual sol·licita l'excedència en el seu càrrec per haver estat designada per a ocupar un lloc en el Secretariat de l'Institut de les Lletres Catalanes (...), ordre 12-X-37, publicat a «DOG», 14-X-37.

113 Sobre la feina a la Institució i les seves companyes, Murià afirma que «ella també hi treballava [Mercè Rodoreda], també tenia sou. No havia estat abans funcionària de la Generalitat, però aleshores va entrar a la Institució de les Lletres, hi anava cada dia. D'anar-hi així cada dia, només nosaltres dues i una mecanògrafa.» Sobre les seves tasques explica que «a vegades s'organitzaven recitals, a vegades es rebia algun escriptor estranger. Jo el que feia allà era l'arxiu de la premsa. Cada dia havia de revisar tota la premsa i anar retallant tot el que parlava de literatura, enganxar-ho i arxivar-ho. Teníem un arxivador ordenat per temes o d'una manera que ara no recordo. I em penso que feia les fitxes que corresponguessin.» Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records, op. cit.*, p. 101. Sobre el pas d'Anna Murià per la ILC, vegeu també Iolanda PELEGRÍ, «Anna Murià i la Institució de les Lletres Catalanes. Un compromís cívic», *Serra d'Or*, 467 (novembre de 1998), p. 50-52.

114 El 6, 7 i 8 de novembre de 1937 se celebrà al Palau de la Música de Barcelona el Primer Congrés Nacional de la Dona on van participar els principals partits d'esquerra del país, convocats per les dones de la UGT, la CNT, el Partit Socialista, ERC, el PSUC, ACR, Estat Català i el Partit Federal Ibèric. Hi van assistir unes 800 delegades. D'aquesta primera trobada va néixer

guerra» que organitzà el doctor Fèlix Martí Ibáñez, director general de la Conselleria de Sanitat.

I és que les tasques de Murià dins la Institució no només implicaven les dedicacions purament arxivístiques del registre, sinó que també comportaven la col·laboració en les diverses conferències i xerrades que es promovien des de la Institució sobre l'activitat literària del país. El 3, 4 i 5 de juny de 1937, a tall d'exemple, va participar a les conferències de la Fira del Llibre, juntament amb Pere Quart, Josep Pous i Pagès i Agustí Bartra; el 15 de juny de 1938 ho feu a les conferències radiofòniques sobre la Diada del Llibre, dutes a terme per diversos escriptors, entre els quals destacaven Avel·lí Artís, Alfons Maseras, Armand Obiols i Carles Riba.

Al cap d'uns quants dies, amb motiu de la celebració de la Fira del Llibre, la periodista publicà al *Diari de Barcelona* un text prou significatiu sobre la relació entre els escriptors i el conflicte:

Quan aixequem el cap després d'una matinada de martiri; quan ens alcem adolorits entre les runes de la nostra ciutat bombardejada; quan hem sentit passar la mort a frec de pell, somriem, oblidem, i ens posem a treballar entre llibres. A treballar entre llibres per al futur lluminós de pau, de la cultura, del progrés.

[...]

Els llibres catalans s'escamparan per totes les cases, per totes les mans, per tots els camins, i arribaran als camps atrinxerats i justificaran el fusell; el fusell dels nostres soldats que defensa el llibre obert!¹¹⁵

La Institució, en definitiva, adquiria cada vegada més competències a mesura que s'establien relacions amb organismes internacionals per a la difusió de la literatura catalana (aquesta qüestió es portava a terme des de la Secció de Relacions Exteriors). També es van editar diverses col·leccions i cròniques del conflicte, com és el

la Unió de Dones de Catalunya, que és qui es va encarregar d'organitzar posteriorment la Jornada Internacional de la Dona. Per a aquesta qüestió, vegeu les aportacions que han fet Isabel Olesti i Mary Nash sobre l'acció de les dones d'esquerres durant la guerra a Isabel OLESTI, *Nou dones i una guerra: les dones del 36*, Barcelona, Edicions 62, 2005; Mary NASH, *Més enllà del silenci. Les dones a la història de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988; i Mary NASH, *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Barcelona, Taurus, 2000.

115 Anna MURIÀ, «La Fira de Llibre», dins *Escriptors de la Revolució*, Barcelona, Grup Sindical d'Escriptors Catalans, 1937, p. 118-119.

cas dels cèlebres «Documents de Guerra» (dins la Secció d'Edicions), i es va emprendre una important tasca editorial amb l'aparició de la *Revista de Catalunya* (continuadora de la l'any 1924), el gener de 1938 (com a conseqüència de les dedicacions de la Secció de Revistes).

Anna Murià parlà de la importància de la reaparició de l'emblemàtica publicació en un article al *Diari de Catalunya* el 28 de desembre de 1937:

Aquell esforç mantingut durant un any i mig dóna ja els seus fruits. Ha nascut una nova institució catalana que ens fa més forts en el món intel·lectual: la Institució de les Lletres Catalanes. I aquest organisme ressuscita, restaura o reprèn una obra de cabdal importància per la defensa i la conservació d'aquells nostres interessos espirituals, que és la «Revista de Catalunya».

Com a catalans, com a separatistes, hem de saludar amb joia aquesta reaparició i hem de lloar l'esforç dels que fan aquest miracle en plena guerra, dels que saben donar passos endavant pel camí del patriotisme, quan dissortadament, n'hi ha tants que reculen.¹¹⁶

Precisament, a la *Revista de Catalunya* s'hi van publicar els contes de guerra més representatius i emblemàtics del període. Hi trobem narracions de C. A. Jordana, Xavier Benguerel, Anna Murià i Mercè Rodoreda, entre molts altres. Així és com es van bastir, en conseqüència, els tres pilars ideològics de divulgació més importants dels escriptors i intel·lectuals durant la guerra, que es van concretar en tres revistes: *Meridià* (continuadora de *Mirador*), *Revista de Catalunya* i *Catalans!* En les tres publicacions apareixien narracions d'Anna Murià, publicades durant el període 1937-1939.

Es tracta d'un conjunt de contes breus, de temàtica diversa, en què l'amor i el psicologisme femení continuen tenint un paper destacat, seguint la línia de les primeres novel·les de l'escriptora. També hi trobem aportacions de caràcter bèl·lic, que han passat a formar part de la literatura testimonial del conflicte, com ocorre amb alguns contes de Mercè Rodoreda o César August Jordana.

116 A. M[urià], «Lletres.», *Revista de Catalunya*, art. cit.

L'any 1937 Anna Murià va escriure per primera vegada a *Meridià* i va signar la narració amb el nom complet, sense pseudònims, com va fer en tots els contes breus d'aquest període, a diferència de com havia obrat en les publicacions dels anys vint.

A *Companya*, la revista de tendència republicana i comunista dirigida al públic femení, també hi va editar proses esparses.

El setembre de 1937 el GSEC va treure a llum *Escriptors de la Revolució*, un recull de textos bèl·lics i revolucionaris signats per Carme Monturiol, Marc Benet, A. G. Gilabert, J. Guivernau i Jané, Anna Murià, Josep M. Murià¹¹⁷ i Xavier Viura. Anna Murià hi va presentar quatre articles caracteritzats per una forta càrrega ideològica: «Concepte d'intel·lectual de la Revolució», «Camí d'Aragó-Un repòs», «La Fira del Llibre» i «L'exèrcit del poble».

El primer text, «Concepte d'intel·lectual de la Revolució», amb data de febrer de 1937, se centra en el conflicte de la guerra i Catalunya i sembla un programa per a la revolució que s'ha de dur a terme per part de la societat, amb l'objectiu de refundar un nou ordre. Es tracta d'un escrit, en paraules de Montserrat Barcardí,¹¹⁸ ple «d'imatges altisonants i de nocions efectistes», en què és emprada «una retòrica exaltada», molt similar a la que Murià utilitza a *La revolució moral*.

117 La trajectòria política i literària de Josep M. Murià, germà de l'escriptora, tampoc no ha passat desapercebuda. L'escriptor i activista polític, que de jove havia col·laborat a *La Nau* i *El Borinot*, fou militant del Partit Nacionalista Català, Estat Català i Acció Catalana Republicana. També havia format part del Comitè Directiu del Grup Sindical d'Escriptors Catalans, juntament amb la seva germana. Durant la guerra va publicar diversos articles en diaris i publicacions periòdiques i l'assaig *La revolució al camp de Catalunya* (1937), així com també va participar en els actes de la ILC de la Fira del Llibre del 1937. L'any 1938, el mateix any de l'aparició de *La peixera*, va publicar la primera novel·la *Els dos puntals* (1938). Exiliat a Mèxic el 1942, fou durant deu anys el principal promotor del *Butlletí del Centre Català de Guadalajara*, on fou professor de literatura a la universitat i director de Prensas Unida de Guadalajara i de la delegació del Sindicato Nacional de Redactores de la Prensa. Va estar vinculat a diferents organismes periodístics i va ser col·laborador de *Xaloc* i altres revistes de l'exili mexicà. L'any 1974 va publicar el primer recull de contes breus *Narracions fugisseres* (provinent de la versió castellana inicial, *Narraciones fugaces*, del 1967) a la Col·lecció d'Ediciones Et Caetera, que va iniciar amb l'editor Adalberto Navarro Hidalgo. Posteriorment, va escriure *Contes d'humor gris*, provinent de la versió castellana inicial, *Cuentos de humor gris*, aparegut el 1987, *Cinc contes per a infants* (1984), *Contes d'un que se'n va* (1999) i *La nau de l'esperança* ([2009?]) Durant la guerra i l'exili també havia fet incursions en el camp de la poesia, que es van traduir anys més tard a *L'espera* (1942), *L'últim recull: poesies* (1996), *Trajecte confús* (1977) i *Ramals del trajecte* (1980), any en què va publicar un recull de poemes en castellà (*Dimensiones inconcretas: poemas*, 1980). Pel que fa a la seva trajectòria política l'any 1985 va publicar *Vivències d'un separatista*. També havia escrit nombrosos estudis d'historiografia mexicana i els exiliats catalans a Mèxic. Per bé que no existeix encara cap biografia o estudi de la figura de Josep M. Murià, vegeu el pròleg biogràfic de Josep Lluís CAROD-ROVIRA, «Pròleg a Josep M. Murià», dins Josep M. MURIÀ, *Vivències d'un separatista*, Lleida, Pagès, 2001.

118 Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vici d'escriure*, op. cit., p. 48.

En el segon text, «Camí d'Aragó-Un repòs», datat el 20 maig del mateix any, l'autora parla del seu viatge a Cervera, concretament de la visita a la Universitat, tot fent una evocació solemne, en un to marcadament èpic, dels temps passats de la institució docent. La descripció recorda, en certa mesura, les proses poètiques sobre paisatges catalans que havia publicat a *La Dona Catalana*:

«Véns amb l'esperit trasbalsat de l'angoixa contínua d'aquesta lluita sense repòs; vas a cercar la forta tensió dels nervis. ¿Per què no t'atures un parell d'hores a l'ombra de la vida passada i oblides la vida present? Serà un repòs, una evasió...»

–Potser que em deixés convèncer... Aquesta façana, amb els impactes de la guerra dels carlins, amb els records que surten de cada pedra, m'atrau com la primera pàgina d'un llibre saborós. Dues hores robades a la meua època! No vindrà pas d'aquí.¹¹⁹

El tercer text, «La fira del llibre», tracta, com apuntàvem anteriorment, d'un reportatge sobre els esdeveniments de l'acte celebrat el mes de juny a Barcelona, en el qual va participar Anna Murià. El quart, «l'exèrcit del poble», és un assaig sobre la guerra i el seu sentit, i se centra en el cas català. Introdueix nocions de canvi fonamentals amb relació a la política del país, conceptes revolucionaris que també s'insereixen als contes de guerra, cosa que referma l'acció de compromís de l'escriptora envers el conflicte.

De fet, l'adhesió a la defensa de les llibertats per part dels escriptors de la República, no només es visualitzava en les diverses publicacions, plataformes, institucions, partits polítics, sindicats, diaris i revistes. També s'havia fet sentir gràcies a les conegudes emissions radiofòniques que havia iniciat la mateixa AEC l'any 1936, i que van continuar al llarg de 1937, amb un cicle de conferències dut a terme pels escriptors antifeixistes. El 7 de gener de 1937 Anna Murià hi intervenia amb «Un conte inèdit».

Per tal de resumir amb més claredat la producció completa de narrativa breu de l'escriptora durant el període de la guerra, presentem el quadre-resum següent:

119 Anna MURIÀ, «Camí d'Aragó. Un repòs», *Diari de Barcelona*, (20 de maig de 1937), reproduït a *Escriptors de la revolució*, op. cit., p. 146.

Relació de la narrativa breu d'Anna Murià en el període 1936-1938

Títol	Publicació	Núm.	Any	Pàgs.
«El noi»	<i>Companya</i>	3	15-IV-1937	s/p
«Marta, la roja»	<i>Mirador</i>	408	19-II-1937	6
«Sota la pluja»	<i>Companya</i>	5	1-VI-1937	s/p
«Roses gemmades»	<i>Meridià</i>	47	3-XII-1938	5
«Cara bruta»	<i>Catalans!</i>	28	20/30-XI-1938	30-31
«L'oració d'una dona»	<i>Meridià</i>	15	2-IV-1938	5
«L'home admirat»	<i>Catalans!</i>	1	20-II-1938	26-28
«Immortalitat»	<i>Meridà</i>	5	11-II-1938	6
«Ausiàs no vol ser poeta»	<i>Meridià</i>	27	15/VII/1938	5
«Un conte inèdit»	Emissió radiofònica	-	7-I-1937	-
«El fill de l'heroi»	<i>Catalans!</i>	16	20-VII-1938	37-40

3.2. La prosa bèl·lica i/o revolucionària, sentimental i existencial

Malgrat les diferències político-ideològiques que sovint separaven els intel·lectuals catalans antifeixistes, existia en tots ells la visió de la guerra com una oposició entre aquells que s'havien alçat en nom del feixisme i la defensa dels valors de llibertat i democràcia. Alguns d'ells, com és el cas de Pere Calders o Avel·lís Artís Gener, s'havien declarat en contra de les accions militars però es van veure abocats a allistar-se a l'exèrcit per defensar les seves llibertats. Com apunta Maria Campillo amb relació a les motivacions de Pere Calders a l'hora d'anar al front, per sobre de tot existia la voluntat de la «legítima defensa dels drets humans elementals. Uns drets, individuals i col·lectius, amenaçats de destrucció.»¹²⁰

Els intel·lectuals catalans van prendre, cadascú a la seva manera, un compromís amb la defensa de Catalunya, que es va traduir, en el cas dels que es quedaren a la rereguarda, en nombrosos volums de poesia, articles, proses, contes breus i ressenyes periodístiques sobre el conflicte, aparegudes durant el període de 1936 a 1938.

En primer lloc, convé assenyalar la importància que va tenir la poesia durant la guerra civil espanyola. L'any 1936, sota els auspicis del Comissariat de Propaganda, Joan Oliver va donar el tret de sortida amb *Oda a Barcelona*,¹²¹ el primer poema que es feia ressò del conflicte a la capital catalana. L'any 1938 Carles Riba operà de la mateixa manera amb «Tankkas de les quatre estacions»,¹²² el cèlebre poema aparegut a la *Revista de Catalunya* el mes de gener. L'any 1937 J. Gimeno-Navarro havia publicat «Dolor de la guerra»,¹²³ un recull de poemes de gran influència lorquiana, i l'any 1938 Pere Quart presentava al gran públic *La fam*.¹²⁴

En totes aquestes composicions la desolació i el desencantament són els temes predominants, el dolor de la guerra i el sentit de pèrdua total.

120 Maria CAMPILLO, *Estudi introductori a Unitats de xoc*, dins Pere CALDERS, *Unitats de xoc*, Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 18.

121 Pere QUART, *Oda a Barcelona*, Barcelona, Comissariat de Propaganda, 1936.

122 Carles RIBA, «Tankkas a les quatre estacions», *Revista de Catalunya*, 82, (14-I-38), p. 63-67.

123 J. GIMENO-NAVARRO, *Dolor de la guerra. Poemes*, Barcelona, Forja, S. p. i., 1937.

124 Pere QUART, *La fam*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938.

Com a conseqüència de l'impuls del gènere, també foren nombrosos els articles, ressenyes, accions i evocacions que apareixien a la premsa d'aquells dies, que versaven sobre poetes i poesia. El 3 de novembre de 1936, Osvald Cardona publicà a *Mirador* «Poesia Revolucionària»,¹²⁵ un article sobre la situació de la poesia a Catalunya; el 15 d'abril de 1937 Agustí Bartra va escriure a *Mirador* «Carta a un jove poeta»,¹²⁶ una reflexió sobre la poesia i l'art en temps convulsos; i el 2 de juny del mateix any, Lluís Capdevila presentà a *La Humanitat* «Versos de la revolució»,¹²⁷ un article sobre la poesia de l'anarquista Joan Usón.

El 22 de juliol de 1938 J. Gimeno-Navarro publicava a *Meridià* «Un poeta davant la guerra»,¹²⁸ un article exemplificador sobre la relació dels poetes catalans i el conflicte. L'octubre d'aquell mateix any Lluís Montanyà també reflexionava sobre aquest aspecte a l'article aparegut a *Meridià* «Poesia de guerra».¹²⁹ La tendència cap a la poesia va tenir repercussió fins a finals del procés bèl·lic amb l'aparició a *Meridià* d'«Una edició literària de l'exèrcit de l'est»,¹³⁰ de Rafael Tasis.

Però també foren nombrosos els autors que van escriure proses i contes de guerra durant aquells anys. Anna Murià va publicar quatre narracions a *Revista de Catalunya*, *Companya* i *Meridià* entre el 1936 i el 1938. La temàtica dels textos gira entorn de la guerra, i/o la revolució, en el sentit que retrata la idiosincràsia del complex període històric que va viure l'escriptora, així com la seva naturalesa militant.¹³¹ Es tracta de «Marta, la roja» i «Sota la pluja», apareguts l'any 1937 a *Meridià*, «El fill de l'heroi», publicat a *Catalans!* el 1938, i «El noi», imprès a *Companya* el 1937. («Marta, la roja» i «Sota la pluja» es van reeditar anys més tard a *Contes de guerra i revolució*¹³² i *El país de les fonts*.)¹³³ I és que tots els contes d'Anna Murià són abans que res el fonament damunt

125 Osvald CARDONA, «Poesia Revolucionària», *Mirador*, (3-XII-36), p. 5.

126 Agustí BARTRA, «Carta a un jove poeta», *Mirador*, (15-IV-37), p. 6.

127 Lluís CAPDEVILA, «Versos de la revolució», *La Humanitat*, (2-VI-37), p. 5.

128 J. GIMENO-NAVARRO, «Un poeta davant la guerra», *Meridià*, 28, (22-VII-38), p. 3

129 Lluís MONTANYÀ, «Poesia de guerra», *Meridià*, 41, (21-X-38), p. 7.

130 Rafael TASIS i MARCA, «Una edició literària de l'exèrcit de l'est», *Meridià*, 53, (14-I-39), p. 6.

131 Pel que fa a la seva trajectòria estrictament política convé apuntar que l'escriptora havia participat en les campanyes per l'indult dels presos del complot del Garraf l'any 1930, i d'ajut als presos del 6 d'octubre del 1934, i en la recollida de signatures per demanar l'Estatut de Catalunya. Havia estat militant d'Acció Catalana, Esquerra Republicana l'any 1932 i Estat Català l'any 1936, del qual va formar part del comitè central. També es va vincular a la Unió de Dones de Catalunya i va ser secretària del Club Femení i d'Esports (també dirigí el portantveu de l'entitat).

132 Maria CAMPILLO, *Contes de guerra i revolució: 1936-1939*, Barcelona, Laia, 1982.

133 Anna MURIÀ, *El país de les fonts*, Barcelona, Vosgos, 1978.

el qual s'aixeca l'edifici vital de l'escriptora, allò que explica la seva pròpia visió del món i els ideals, i en aquest cas, les seves concepcions partien d'un moment històric molt concret, el del període de la guerra civil, que marcaria, evidentment, el curs de la vida de l'escriptora.

Fet i fet, la producció narrativa esdevenia una mostra més del intents per part dels intel·lectuals antifeixistes d'adherir-se a les noves tendències revolucionàries que sacsejaven tot el món des de ben entrat el segle XX, arribades també de l'est amb el cas de la revolució russa. Les influències dels canvis de paradigma polític i la promoció del socialisme i l'obrerisme, sumades al convuls context històric d'una guerra civil, conduïen la intel·lectualitat de la República a concentrar la literatura en el testimoniatge bèl·lic i/o revolucionari. L'exercici anava des de la crònica social del conflicte (la situació de la rereguarda, les ciutats en guerra, els bombardeigs...),¹³⁴ passant per les vivències del front (el dia a dia dels soldats, la lluita a les trinxeres, la mort dels combatents...), fins a l'abandonament de la pàtria i l'exili.

En el cas de Murià el testimoni social del conflicte s'hi inscriu de ple, especialment hi és tractat tot allò que concerneix a la ciutat en guerra: els bombardeigs civils, l'entrada de les tropes feixistes, la lluita als carrers, el testimoni dels milicians, etc.

Pel que fa a la taxonomia de les narracions, trobem contes de guerra, com «Marta, la roja» i «El fill de l'heroi», que expliquen les experiències dels milicians i soldats en ple combat; narracions propagandístiques, que inviten i criden al reclutament, com és el cas d'«El noi» i «Marta, la roja»; relats de caràcter patriòtic, «El fill de l'heroi», especialment, però també «El noi», i contes de signe revolucionari, alguns

134 «Entre els contes relacionats amb la rereguarda hem distingit el tema del bombardeig i altres diversos temes inclosos sota l'epígraf «La moral de la rereguarda». De fet, els contes de bombardeig podrien entrar perfectament dins el darrer apartat, però el bombardeig constitueix, per si sol, un tema unitari i precís, diferenciable dels altres, sobretot pel tractament. Dins el context d'una guerra on cada vegada s'anaven fent més freqüents els bombardeigs a ciutats obertes, poc preparades i mínimament defensades, el tractament d'un tema tan, diguem-ne literari, deriva de les propietats d'inexorabilitat, de destí fatal i arbitrari (els ¿on caurà?, ¿a qui tocarà ara?) i de situació catàrtica (per als individus i per a la col·lectivitat) que el caracteritzen i que permeten d'explotar-lo en aquest sentit.» Vegeu Maria CAMPILLO, *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, 2 vols., Barcelona, Editorial Laia, 1982, p. 49.

«Joan Villarroja, en un estudi dels bombardeigs de Barcelona, afirma que arriben a causar uns tres mil morts a la capital catalana. Són importants arreu, però els que afecten la capital ho superen tot, amb dies d'intensitat inusitada, com el 31 de gener i el 16, 17 i 18 de març de 1938, quatre jornades que provoquen 1.200 morts. Com és obvi, però, els bombardeigs no són només cosa de Barcelona» [...] «Quan bombardegen, les reaccions dels afectats són variades: anar al refugi o quedar-se a casa sol ser la gran disjuntiva. Un bombardeig, però, es pot viure des de molts llocs i et pot sorprendre en escenaris força variats.» Vegeu Josep FAULI, *Novel·la catalana i guerra civil, op. cit.*, p. 46-47.

amb un fort component feminista («Sota la pluja» i «Marta, la roja» en són els exemples més clars).

A «Sota la pluja» l'escriptora relata la història de l'Alina (inicialment apareixia amb el nom de Llibertat),¹³⁵ una noia que surt a passejar un dia de pluja per la Diagonal de Barcelona i que coneix un milicià, amb qui té una relació sexual. L'Alina sempre surt a caminar per la ciutat quan plou perquè li agrada mullar-se: aquest és el moment en què es desprèn de qualsevol lligam mundà. A la narració la pluja esdevé l'element femení per excel·lència, convertint-se d'aquesta manera, en un símbol de llibertat.

Fem un punt i a part i recordem que som a la Barcelona de l'any 1937, després dels Fets de Maig, amb el conflicte intern entre les forces de l'exèrcit republicà (UGT i PSUC) i les milícies llibertàries (POUM i la CNT). L'atmosfera que es respirava als carrers de la ciutat era d'una guerra: soldats, milicians i casernes. De fet, aquest és l'ambient, bèl·lic i urbà, que fa d'escenari de força novel·les sobre la guerra. La protagonista d'*El pont llevadís*, de Ramon Planas, es desperta per culpa del so dels fusells de la ciutat («Joana es despertà, sobresaltada. Què era aquell soroll? [...] Sortí a balcó i percebé clarament de què es tractava: descàrregues de fuselleria»).¹³⁶

Per això, tornant al conte de Murià, els elements que representen la guerra¹³⁷ fan acte de presència quan la protagonista es passeja per la Diagonal: la bandera que oneja des d'algun lloc remot («la bandera xopa entortolligava al pal els seus colors revolucionaris»), o el milicià, que apareix sobtadament per un carrer lateral.

El tema central de la narració és la llibertat personal de la dona envers les relacions amoroses amb l'home. (L'Alina «quan plovia se n'anava sola, ben sola, a voltar per la ciutat.») És per això que l'escriptora insereix al relat l'element de la pluja, amb un sentit reivindicatiu molt notori, que no és altre que el de plasmar la simbiosi de la noia

135 «Només hi vaig canviar el nom de la noia perquè m'agradava. Aleshores estàvem amb l'efervescència de la revolució i la guerra i li vaig posar de nom Llibertat. I jo ho trobava carrincló dir-li Llibertat i vaig decidir canviar-li el nom. I va sortir amb aquest nom, Alina. Però és tal com va aparèixer aleshores, no vaig tocar res més.» Vegeu Quirze GRIPELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p.121.

136 Ramon PLANAS, *El pont llevadís*, Barcelona, Aymà, 1950, p. 177.

137 Pel que fa a l'ambient prerevolucionari de la guerra a les ciutats, especialment la de Barcelona, Joan Faulí afirma que hi havia «escamots pertot. Militarització sense militars o simple mobilització. Hi ha un ambient de lluita legítima». Vegeu Josep FAULÍ, *Novel·la catalana i guerra civil*, op. cit., p. 18.

amb l'aigua (símbol de feminitat en bona part de les civilitzacions arcaïques), però també amb la terra. Aquest contacte amb la terra i l'aigua tan ritual, amb connotacions gairebé sagrades, l'acosta al seu estat més primigeni com a ésser, la llibertat:

Els arbres, feixucs d'aigua, decantaven el fullatge. Les branques ploraneres dels desmais s'esflagarsaven fins a terra en uns rajolins verds, mig fulla mig aigua. I els pobres bancs de fusta, nus i mullats, aguantaven el xàfec amb desesperada rigidesa enmig de la gràcia dels éssers vegetals que es doblegaven al batre la pluja.

[...]

Els ulls se li encenien amb febre, una febre de goig, de posseir i fruit el món ella sola. Sentia una esgarripança de lliurar-se a la pluja que tot ho embolcalla amb una carícia imperiosa i dolça, que tot ho transforma com si l'amor hi passés.

Tots dos fragments són il·lustratius pel que fa a dos aspectes essencials del desenvolupament temàtic del conte, i que es van fent presents al llarg de tota l'obra de l'escriptora: la identificació de la dona amb la terra, en una tríada feminitat-sensualitat-fecunditat (més endavant, en altres obres, fecunditat s'intercanvia per maternitat), i la personificació dels elements de la natura («les branques ploraneres», els «éssers vegetals» que es «doblegaven»), que en aquest cas es confonen amb l'aigua de la pluja («mig fulla mig aigua»), en un exercici de simbiosi total aigua-terra-Alina.

Per això, la pluja acaba cobrint tota la ciutat en una acció que es converteix en una neteja purificadora i feminitzant. Tot sembla conuiu en llibertat després de l'aigua, i és per això que després de la pluja apareix «la llum», és a dir, la relació sexual, batejada per l'aigua, que és revela com la llibertat.

En aquest sentit, és especialment interessant la càrrega onírica del llenguatge que apareix en els passatges anteriors, que no deixa de reforçar l'arrel poètica subjacent a les narracions de la novel·lista. En Murià, els contes bèl·lics del període de la guerra no només aborden aspectes intrínsecament lligats al conflicte des d'una visió realista o historicista (soldats, bombes, refugiats, casernes...), sinó que també li interessa l'exercici narratiu de signe imaginari, fet que comporta la inclusió d'elements

fantàstics. D'alguna manera, això la fa propera, salvant les distàncies estilístiques i temàtiques, a l'exercici de Pere Calders.

L'intent oníric i imaginari de Murià, tanmateix, quedarà reduït al cas de «Sota la pluja». Els altres relats del període, com veurem més endavant, s'ajusten de manera més marcada a la crònica de guerra, com els contes de C. A. Jordana o Mercè Rodoreda.

En el cas de l'escriptora, tanmateix, sí que trobem similituds amb l'exercici de Murià pel que fa a la utilització d'elements fantàstics, que en algun cas recreen un món imaginari paral·lel. A tall d'exemple, a «En una nit obscura», aparegut a la *Revista de Catalunya* el gener de 1938, Mercè Rodoreda relata l'experiència d'un combatent de guerra, que explica en primera persona la seva vivència bèl·lica una nit que és a la trinxera. L'excelsionalitat del conte rau en dos fets: el tractament de la temporalitat, que trenca amb la linealitat del passat-present-futur més convencional, i l'aportació de passatges fantàstics, en què es descriu un món completament paral·lel al real (el soldat s'allunya mentalment del conflicte bèl·lic per mitjà de la recreació d'un espai idíl·lic, un paisatge meravellós). Encara que «Sota la pluja» no presenta cap univers paral·lel com el conte de Rodoreda, convé assenyalar el caràcter oníric del relat. El llenguatge líric de Murià hi és més present que mai, així com el joc metafòric d'alguns símbols: «el rostre de l'Alina era una flama en la boira», en clara al·lusió a un altre element universal, el foc (símbol de purificació i regeneració, igual que l'aigua), que reforça el concepte de la revolucionària, apassionada i visceral; l'aigua, en contacte amb l'asfalt, on es reflecteixen totes les coses «com damunt d'un mirall», en referència a la claredat de l'aigua (la llibertat) com a única veritat; o «el gemec de plaer prolongat» de la pluja, una clara remissió a la futura relació sexual.

Una de les especificitats d'aquesta narració és el joc de metàfores i al·legories, d'al·lusions i descripcions evocadores, que no només li atorguen profunditat temàtica, sinó que la doten d'un lirisme simbòlic molt característic.

Tot plegat s'acaba de reblar amb la incursió d'elements sensorials, que pretenen transportar el lector, amb la voluntat de commoure'l, a una altra esfera, com si es tractés de l'acció d'un vers poètic, perquè l'Alina no només veu la pluja, sinó que la sent (malgrat que porta impermeable), «la respira, n'escolta la música».

Pel que fa a la càrrega ideològica, convé destacar el paper de la protagonista dins la trama ficcional, com a vertebradora de tota l'acció narrativa. Al cap i a la fi, ella és qui fa el primer pas per iniciar la relació sexual amb el milicià, un rol de naturalesa pretesament masculina, que s'acaba de reforçar quan ella mateixa decideix prescindir d'ell, un cop la pluja s'ha aturat. Aquesta és una de les singularitats del conte. L'Alina adopta el paper actiu (el milicià és completament passiu), des que arriba el jove i fins que marxa: «Com et dius?» [...] «Ves-te'n», dues frases curtes i taxatives que perfilen el caràcter de la protagonista, una dona autònoma, de clares conviccions, que vol passejar completament sola. En aquesta línia s'inscriuen alguns elements descriptius rellevants pel que fa a la caracterització ideològica del personatge. D'una banda, els trets físics de l'Alina, que és bruna, prima («galtes xuclades»), i que té uns ulls grossos i obscurs («inquiets, febrosencs»), trets característics de la bellesa i la joventut. De l'altra, les botes russes que porta, altes fins als genolls, símbol de la seva fortalesa i seguretat («marcant uns passos fermes i rítmics»), a banda de la identificació amb el paradigma revolucionari, d'herència militar, de la Unió Soviètica. I encara el darrer, l'impermeable negre, auster, i la boina «ensorrada fins a les orelles», que li amaga els cabells recollits a la nuca, en una clara assumpció física d'una indumentària masculina.

Malgrat el component femení (i feminista) que impregna tot el relat, no podem passar per alt que l'Alina es queda sola al desenllaç mitjançant una actitud hiperbòlicament despresa, tal vegada per evitar el que seria un possible lligam amorós amb el milicià, si més no, un lligam. I és que la llibertat de què gaudeix la protegeix d'una manera tan forçada que esdevé en ella mateixa irreal, una esclatxa d'artificialitat i una negació del que és pròpia essència humana, la de relacionar-se i teixir vincles. Si bé és cert que l'Alina es presenta massa esquiva amb el milicià i tampoc no en té cap necessitat (podria arribar a semblar, fins i tot, mal educada), l'acció d'iniciar i finalitzar la relació per si mateixa li confegeix, indubtablement, un caràcter revulsiu. Convé apuntar, d'aquesta manera, que el conte és més que eficaç amb les exigències socials del moment pel que fa a la temàtica central i a la vertebració ideològica i amb relació a el discurs emancipador que les novel·listes dels anys trenta havien anat adoptant.

En realitat, Anna Murià ja feia anys que escrivia sobre el binomi masculí-femení i la desigualtat de la dona: a *La peixera*, *Joana Mas* i *La revolució moral*, l'assaig en què teoritzava sobre l'alliberament sexual de la dona, l'adulteri i la prostitució. Així doncs, no és gens estrany que la clau ideològica de «Sota la pluja» giri entorn la condició sexual de la dona, i el seu «alliberament». El conte, en definitiva, és l'exercici literari més paradigmàtic de l'assaig a *La revolució moral*.

Però la guerra va comportar, encara, nous plantejaments per part de les dones del paper femení envers la societat, i molt especialment amb relació al conflicte de 1936. El mateix any que va aparèixer el conte de Murià, el 1937, el sindicat Mujeres Libres publicava un article, en els seus butlletins interns, que portava per títol «La mujer, factor indispensable para el triunfo de la guerra y de la Revolución».¹³⁸ S'hi posava de manifest la importància que es donava a la dona en els partits d'esquerres i a la seva implicació política i social durant la guerra. S'hi afirmava que «las mujeres en lo que dure la guerra y la postguerra, han de abandonar la vida del hogar para ocupar los lugares que el hombre al marchar a los frentes deja vacantes». La crida al treball femení, en aquell moment, era més que necessària. Aquell mateix any les dones de Mujeres Libres van publicar dos articles que tracten d'aquests aspectes: «El problema sexual y la Revolución»¹³⁹ i «La revolución de los sexos».¹⁴⁰ En el primer, les dones d'esquerres posen sobre la taula el retrocés que patia la dona envers l'home per culpa el conflicte, tot afirmant que «la guerra ha agudizado el problema económico de la mujer, profundizando el abismo entre los sexos a la manera del que ayer se abría entre las clases». En el segon, les del sindicat publicaven una entrevista fictícia, en què una treballadora parla sobre l'amor lliure i la sexualitat. En reproduïm un fragment il·lustratiu amb relació a la temàtica llibertària, ben paral·lel al tractament de l'amor que havia fet Murià a «Sota la pluja»:

–¿Amor libre?

–Libre amor o amor a secas. No existe amor esclavo.

138 «La mujer, factor indispensable para el triunfo de la guerra y de la Revolución», reproduït a Mary NASH (ed.), *Mujeres libres. España (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1975, p. 96.

139 «El problema sexual y la Revolución», reproduït a Mary NASH (ed.), *Mujeres libres. España (1936-1939)*, op. cit., p. 165-168.

140 «La revolución de los sexos», reproduït a Mary NASH (ed.), *Mujeres libres. España (1936-1939)*, op. cit., p. 169 -177.

–¿Papel de la mujer en la revolución?

–Papel de la mujer en la vida. La revolución es un fenómeno constante como la vida misma. La revolución es eterna.

–¿Relaciones entre los sexos?

–Compenetración, compatibilidad, complemento.

[...]

–¿Cuáles son los peores enemigos de esta estrecha colaboración entre sexos?

–La frivolidad de ambos sexos, la inversión de la moda, las inyecciones de civilización capitalista. La fiscalización oficial. La cobardía humana. El relajamiento moral, fenómenos perfectamente superables mediante el tesón de una férrea voluntad colectiva, profundamente revolucionaria y en acción simulatánea sobre el medio y sobre la mente...¹⁴¹

El fragment citat, que presenta la conversa entre una treballadora i una afiliada al sindicat, parla per si sol. La premissa de l'amor lliure queda palesa quan la treballadora rebutja l'existència d'un «amor esclau». El text constitueix, sens dubte, un testimoni llibertari i feminista, encara que l'intent revolucionari perd eficàcia quan s'afirma que el retrocés de la dona es pot superar amb una «fèrria voluntat col·lectiva», en el sentit que se'n desprèn que l'alliberament no neix intrínsec en la dona, sinó que exigeix un esforç permanent. La conversa reflecteix, d'alguna manera, els senyals identitaris d'una revolució que encara és molt epidèmica, i que comença a caminar, desgraciadament, per un escenari convuls, el d'una guerra i una dictadura militar, que no serà precisament gaire favorable a l'avenç social de l'espai femení.

Tal com apuntàvem anteriorment, l'exercici pretesament feminista de «Sota la pluja» no és l'únic dut a terme per Murià en els anys de la guerra. L'any 1937 va publicar «Marta, la roja», un conte que narra la història de la Marta, una miliciana que surt a combatre pels carrers de la ciutat amb el seu company, després de la irrupció de les tropes feixistes. La temàtica s'emmarca en la qüestió de les milicianes antifeixistes, un tema abordat per altres escriptors en la producció literària de guerra.

141 Ibídem, p. 170-171.

El conflicte bèl·lic, depassat un any, ja havia començat a capgirar la imatge combativa i efectista del reclutament de milicians a les ciutats. L'episodi de guerra, que ja durava massa per a molts escriptors, estava mancat d'encoratjament. I és possiblement per això, que Anna Murià va publicar aquest conte el febrer de 1937, en una clara voluntat política de replegar el màxim de voluntaris per a les milícies; en definitiva, de crear afectes a la causa, i ben especialment, entre el públic femení.

És per això que a partir dels Fets del 6 d'Octubre la protagonista del conte, una modista de barri, senzilla i humil (la Marteta), es converteix en una gran lluitadora antifeixista. S'inicia en el món de la militància per mitjà de l'ajut en la recollida de diners per als presos del Garraf, que és el que havia fet Anna Murià a la vida real:

I es posà, amb les amigues, a recollir diners per a les víctimes; a cosir roba per als empresonats; a portar aliments als ferits...

Com es percep molt aviat, aquesta no és l'única aportació de caràcter políticorevolucionari que fa la modista. Pren part al conflicte com a miliciana, quan ja és la companya d'El Negre, un milicià que surt al carrer a lluitar amb el fusell a la mà. La noia, que també l'acompanya, li salva la vida, perquè a El Negre se li acaba la munició i un soldat enemic li vol disparar. El clímax de la trama s'agilitza quan Marta, la roja s'hi acostava, en un moviment perillós que la deixa completament al descobert. Ella li dóna la munició i així és com es converteix en l'heroïna del relat. Després d'aquest episodi nocturn, un cop acabat el combat, la noia s'allista a les milícies de la ciutat i desfila pels carrers abitolada amb la roba de miliciana. Ara ja és «Marta, la roja»:

I la Marteta somriu i ensuma amb delectança l'olor de la pólvora. Però encara tremola una mica. No obstant, s'arrisca altra vegada a guaitar. «El Negre» està agenollat darrera un cavall mort i dispara amb el màuser que ha pres al soldat; porta la camisa estripada i per l'estrip mostra el bícep potent del braç dret, aquell que alçava la Marteta en els giravolts del ball.

[...]

—«El Negre» ha acabat les municions!

Un que està allí a prop, darrera un arbre, disparant també amb un màuser pres als soldats, diu:

–Jo en tinc.

La Marteta mira ansiosament. L'home no es mou. «El Negre» encara busca. Nerviós. Ella es decideix. s'acosta al de l'arbre.

–Dóna-me'n!

Allarga la mà, pren els cartutxos. Ajupida, corre fins on hi ha «el Negre». Ell diu:

–Amb uns quants més n'hi ha prou. Ara me'ls treuré del davant...

[...]

–Mamà, passen els roigs!... O! Hi va una dona! Quin horror!

Una dona: Marta, la roja.

«Marta, la roja» i «Sota la pluja» reproduïxen els processos revolucionaris de la guerra, d'una manera concreta en connexió amb la nova condició de la dona catalana, que ja s'havia anat establint a finals dels anys vint i principis dels anys trenta. Malgrat tot, convé apuntar, que a «Marta, la roja» la protagonista és presentada inicialment com una noia que només sap ballar sardanes i passar l'estona amb les amigues, i que es converteix en miliciana, en definitiva, perquè les altres companyes dels soldats volen allistar-se per ajudar-los. Així doncs, la protagonista no s'hi ha unit per convicció.

Als contes de la guerra els intents feministes d'Anna Murià no deixen de ser això, temptatives ideològiques no del tot reeixides. Malgrat tot, el producte discursiu que en resulta sí que constitueix un testimoni del canvi de paradigma que va implicar la guerra. Que una dona s'allistés a l'exèrcit la igualava de ple amb la figura de l'home i en aquest sentit el conte de Murià constitueix el darrer impuls per implicar la dona en els canvis socials i polítics que van transformar el país a partir del cop de 1936.

Pel que fa al altres dos contes publicats en aquell període, els casos més plàstics en relació amb la temàtica política es van dur a terme amb «El noi», un relat que

anima els joves a allistar-se al front, i «El fill de l'heroi», una narració bèl·lica de signe patriòtic.

A el «El noi» la voluntat d'allistar-se a l'exèrcit republicà obre el periple narratiu del protagonista, el qual es desplega a partir d'un seguit d'indecisions motivades per la por de donar un disgust a la seva mare. La Clemència, una dona que “no vol saber per què és la guerra” ho descobreix i es nega a assumir que el noi vagi al front.

A pesar de les reserves de la dona i com a conseqüència d'una topada amb els autocars de refugiats que arriben a la ciutat, al final la mare pren consciència del conflicte:

El riu de dol encara no s'havia acabat quan la Clemència, voltant per darrera els autocars que recollien els refugiats, s'allunyà. Duia el cor encongint i els ulls humits. Havia vist de prop el sofriment dels altres...

Les riuades de gent ferida i malalta, que surten dels autocars de refugiats, convencen la Clemència (la mare és clement fins i tot en el nom). Al final del conte accepta la voluntat del fill i li cus uns mitjons per anar al front. L'endemà el jove s'allista. D'aquesta manera, la trama ficcional del conte esdevé un còpia exacta del món real de l'escriptora, que viu una guerra civil (amb refugiats i joves que marxen al front) i que explica, des de la seva visió personal, un capítol històric. De fet, no hi ha en les narracions bèl·liques de Murià gaire possibilitat d'inventar mons paral·lels: els joves que van a la guerra són de carn i ossos, conviuen amb ella. Per això, hi ha la intenció de commoure el lector i de fer que la seva actitud canviï. El text, tanmateix, no només és significatiu pel caràcter propagandístic, sinó perquè reproduïx l'ambient de guerra dels primers mesos de 1937: l'arribada dels refugiats, els ferits de guerra, i la situació d'impàs de molts joves que tard o d'hora es van veure obligats a anar al front.

El conte exemplifica, en aquest sentit, la dificultat que suposava fer la guerra per la població, és a dir, lluitar amb armes contra un exèrcit professional. La narració d'Anna Murià tenia per objectiu convèncer els joves de fer el pas d'allistar-se per

protegir les llibertats fonamentals de Catalunya. Des d'aquest punt de vista, és il·lustrativa l'explicació que fa Pere Calders sobre el fet de fer-se voluntari:

Nosaltres avorrim la guerra i si la fem és perquè ens obliguen a fer-la. L'instint de conservació del nostre poble ens mena a acarar-nos amb la ferocitat dels generals feixistes i a ésser implacables com ells. Però la guerra no ens agrada ni la sentim, i ara, amb la retina desfeta per la imatge de tantes llars destruïdes, podem explicar a les nacions com n'és d'estúpida, de cruel i de bestial la guerra que ens donen com a bona els militars imperialistes.¹⁴²

Les paraules de Pere Calders són extrapolables a les del protagonista quan explica a la mare que va a la guerra «per tots els altres, que són molts milions». L'equivalència de les dues visions enclou sintèticament la significació del relat: el compromís polític-ideològic dels joves en benefici dels drets i de les llibertats que el país estava perdent. Per això la Clemència, quan comprèn que el seu fill s'ha d'allistar, afirma que el conflicte «és una cosa de tots» i que «a tots ens toca algun sacrifici».

Des de la perspectiva del contingut, el conte presenta el tema de la solidaritat col·lectiva i l'adhesió als valors de la pau i la democràcia: la mare del noi recita un fragment de la «La cançó dels invadits» d'Apel·les Mestres, el cèlebre poema que es va popularitzar entre els defensors de la república durant la guerra civil. Tenint en compte que Apel·les Mestres va morir l'endemà de la revolta militar del 18 de juliol de 1936, no és d'estranyar que Anna Murià aprofités el relat per homenatjar el poeta.

El relat també inclou el tema de la maternitat, especialment la qüestió d'una existència femenina centrada en la vida del fills ("ella no era al món per a res més que per a ésser mare d'aquells noi"), la qual cosa no li permet desenvolupar-se amb normalitat ("fins avui, arraulida en el seu egoisme maternal, no sabia la veritat del món").

A «El noi», tanmateix, també hi són subjacents altres problemes derivats de la guerra, segurament més invisibilitzats, com la gana, la misèria o la brutícia de la població:

142 Pere CALDERS, *Unitats de xoc, op. cit.*, p. 18.

La Clemència venia de comprar i passà per davant de l'estació. En aquell moment sortia un riu de gent. Dones, criatures, vells; bruts, estripats, miseriosos, amb ulls de famèlic.

Acabava d'arribar un tren de refugiats.

En un cert sentit, per bé que de passada, el relat testimonia l'altra cara de la moneda del conflicte, la del patiment de la població i els refugiats, més enllà del conflicte al front o els bombardeigs. Per això, també es presenta el canvi de caràcter de la gent, la tristesa i la defallença col·lectiva.¹⁴³ La transformació en les actituds i concepcions humanes durant una guerra és de gran intensitat, no només com a conseqüència directa del conflicte armat, sinó per les diverses problemàtiques que se'n deriven.¹⁴⁴ Des d'aquest prisma, la narració conté una frase plena de sentit:

Un vespre, havent sopat, ell mastegava ametlles i llegia el diari. No deia res. Tan xerraire que era abans!

Malgrat tot, la problemàtica pluridimensional de la guerra, que fa acte de presència en aquests passatges, s'inscriu en una narració que té per funció promoure una acció social concreta: l'allistament dels joves. Com el cas de «Marta, la roja», el conte és una crida a l'acció, que es justifica, no només per l'existència d'un conflicte armat que s'ha de resoldre, i que requereix joves al front, sinó perquè a més a més partim de la base que l'escriptora hi estava lligada políticament.

«El noi» no és l'únic conte de guerra en què es tracta la qüestió dels allistaments. A «El fill de l'heroi» Murià relata la història del fill d'un combatent dels fets de Prats de Molló. Aborda cronològicament la història de Catalunya des dels fets de

143 Sobre aquest aspecte Josep Faulí afirma que «aquesta guerra, que duu annexada una revolució, és una desgràcia per ella mateixa, és a dir, intrínsecament, però és prou important per a distingir-hi tota mena de desgràcies particulars o sectorials dins la general. Com totes les guerres, però més que en la majoria. Hi ha, no cal dir-ho, un clima que ho empudega tot i que no justifica res, però que explica moltes coses tan difícils d'explicar.» [...] «Sota aquest clima general es forgen tota mena de neguits individuals. Amb la incertesa, en primer lloc. Incertesa que és temor pel que passa i no se sap i pel que pot passar i se sap encara menys.» Josep FAULÍ, *Novel·la catalana i guerra civil, op. cit.*, p. 43-44.

144 Josep Faulí ho evidencia quan desglossa els diversos problemes sorgits del conflicte d'aquesta manera: «Perquè les desgràcies són tantes es ressenyen, tot seguit, agrupades temàticament d'acord amb el que hi domina o amb el que les causa primordialment. Es tracta, doncs, de desgràcies a l'entorn de la mateixa guerra (a), dels bombardeigs, (b), de les execucions, (c), de la gana, (d), dels refugiats (e) i de la catalanitat (f).» *Ibidem*, p. 44.

Molló fins a la guerra civil a partir de les vivències d'un combatent nacionalista, que acaba d'enterrar el seu fill de tretze anys. Constitueix una crònica política i de guerra particular, en el sentit que hi cohabiten diversos capítols històrics de la Catalunya moderna i hi és present un elogi al soldat català. De fet, el text ret homenatge a la figura de Francesc Macià, a qui s'al·ludeix per mitjà del seu nom popular, «l'Avi», a les primeres línies:

Quan tenia set o vuit anys, espigat i viu com era, li muntava a cavall dels genolls amb un gest àgil, decidit, arrogant. I li feia explicar coses.

–Pare, digues, com era el vestit que dies a Prats de Molló? Digues...

[...]

–Què feia l'Avi quan éreu a França. Explica!

Més tard la narració s'endinsa en el capítol de la guerra com a continuació d'una lluita que ja havia començat anys abans amb els fets de Molló (les cartutxeres que el combatent porta a sobre l'any 1936 són les mateixes que havia dut el 6 d'octubre de 1934).

Pel que fa a la temporalitat, a «El fill de l'heroi» hi ha una ruptura dels nivells narratius si més no singular: la fusió del passat de la mort del fill amb el passat més llunyà dels fets de 1934, el passat intermedi de les converses del pare amb el fill i el present. Així, existeix una voluntat de visió simultània en l'acció, inserida per mitjà d'un joc de retrospeccions. La dualitat temporal no és inèdita en la producció narrativa d'Anna Murià, ja havia operat en aquest sentit a *Joana Mas*, encara que pel que hem pogut registrar, l'evolució cronològica als altres contes de guerra és del tot lineal, amb el benentès que la narració breu ofereix a l'escriptora, pel seu caràcter reduït, menys possibilitats que el relat de llarga durada.

Tornant al present del conte, quan arriba el cop militar de 1936, la linealitat temporal es normalitza, i és el moment en què es descriu per primer cop l'ambient del carrer abans d'un assalt. La posada en escena és reveladora:

Ell era al carrer, cercant l'enemic. S'hi topà a la Diagonal. Venien formats, amb gran parament d'armes. I a la primera descàrrega dels ciutadans, es dispersaren com si una ventada els escampés.

Mentre disparava, anava pensant: «Sóc valent...Bac!» I es tibava i prenia, sense adonar-se'n, l'actitud arrogant del nen quan muntava els seus genolls.

s'enfrontà una altra vegada a la Plaça Universitat. La lluita era dura. Ell mai no n'havia viscut cap de tan dura. Mai no havia vist tanta sang.

El fragment explica l'entrada de les tropes feixistes a Barcelona el juliol de 1936. És il·lustratiu pel que fa a dos elements concrets: d'una banda, l'aparició de l'avinguda barcelonina per excel·lència, que és per on van entrar les tropes feixistes, i que ha estat altres vegades evocada als contes de guerra de Murià (L'Alina, de «Sota la pluja», sortia a passejar per la Diagonal), i de l'altra, el nom del fill del combatent, Bac, un clar homenatge a Bac de Roda, el cap militar dels Miquelets, que va lluitar durant la Guerra de Successió i que fou condemnat a mort el 2 de novembre de 1713.

El conte, evidentment, és un elogi de la valentia del combatent, un cant a la força del soldat català que salvarà la pàtria amb la seva entrega, i un manifest, en definitiva, d'amor a la nació. Tot plegat evidencia, una vegada més, les profundes conviccions nacionalistes de l'escriptora i el seu compromís amb la lluita per les llibertats.

Tampoc no deixa de ser significatiu que el conte fos publicat justament el 20 de juliol de 1938, exactament dos anys després de l'alçament militar de les tropes franquistes. La descripció de l'ambient d'un combat a les Drassanes i el que se suposa que és el tret d'un fusell anihilador, condueixen «El fill de l'heroi» al desenllaç: la mort del pare d'en Bac, la caiguda del combatent i la transformació en heroi, que conclou amb una proclama:

La riuada l'arrossegà a les Drassanes. Ah, allí, si n'era de fort el combat!

La muralla escopia ferro, però ells avançaven. El pare d'en Bac, fits els ulls en aquelles boques d'on plovia la metralla, ja no s'aturava per a res, ni pel company que queia, ni pel casc que se li enduia un tros del vestit; eixordat per les detonacions, no sentia la

veu ronca d'un que d'aprop li cridava quelcom; avançava, avançava, el fusell engaltat, disparant.

De cop, el dit que oprimia el gatell no l'obeí. Les cames se li afluixaren. El fusell li relliscava de les mans. La boira que era la figura del seu fill li encegà els ulls. Un pessigolleig, com un rajolí, li baixava per la galta. Caigué... Sentí una gran veu d'infant, com la d'en Bac, però molt forta, molt forta: «Vaaa...leeent...!» I res més.

Llegint aquest fragment, una altra constatació que s'imposa, a banda del testimoni de la lluita d'un combatent català, o de les vicissituds de la guerra a Barcelona, és el caràcter mistificador del text, que es lliura de ple a l'entronització de la figura del soldat que lluita per la pàtria («traduint el pensament, inflant el pit i posant una mà sota la banderola, amb gest napoleònic»). No és gens estrany, és clar, que sota una de les il·lustracions que acompanyen el conte, que representa en Bac damunt les cames del seu pare, en un gest de joc, s'hi inclogui la frase següent: «cama ací, cama allà, com un guerrer dalt del cavall». L'al·lusió a l'èpica dels fets és cristal·lina.

De fet, aquest cúmulo de desvetllaments patriòtics, l'elogi dels soldats combatents, l'atracció cap al passat històric de Catalunya, la inclinació cap als alistaments i els ja esmentats homenatges a diverses personalitats, es converteixen en el motor central de les narracions de guerra d'Anna Murià.

Encara que en els intel·lectuals antifeixistes catalans la producció literària de la guerra conté indubtablement aquest caràcter d'homenatge, en el qual hi ha subjacent la voluntat propagandística política i el sentit de justícia moral, en el cas de l'escriptora, és innegable, els contes adquireixen un sentit glorificador, completament sacralitzant, pel que fa al sentiment de país i de pàtria. Tot plegat recorda, en certa manera, els mites i llegendes recuperats per la Renaixença que han quedat arrelats des de temps immemorials.

Tanmateix, des d'un punt de vista temàtic, Anna Murià no només se centra en la guerra, continua el pas pel terreny amorós i femení, que ja havia iniciat a *Joana Mas* i *La peixera*, amb quatre contes breus publicats durant la guerra civil: «Roses gemmades», «Cara bruta», «Oració d'una dona» i «L'home admirat». Les narracions, que s'allunyen substancialment del tema de la guerra i la revolució, retraten quatre dones

(que encarnen quatre tipologies femenines), en correspondència a les seves relacions sentimentals.

«Roses gemmades», publicat a *Meridià* el desembre de 1938, és un relat psicològic protagonitzat per la Marianna, la caixera d'una bomboneria, que explica el conflicte que ha tingut amb el xicot (l'ha deixat plantada poques hores abans d'anar al teatre) mentre despatxa uns clients a la botiga. La relació de la protagonista amb el company i, en general, amb tots els homes constitueix l'epicentre d'un relat en què l'aparença de la dona hi té un paper destacat.

A banda de l'interès que aporta el personatge de la caixera amb relació a l'imaginari femení, la descripció física de la protagonista (ella es descriu a si mateixa) demostra que el text torna a tocar un dels vectors recurrents de la producció narrativa de l'autora. La construcció del personatge s'enfoca des del principi a partir de la importància de la bellesa física i la necessitat d'agradar als homes:

És bonic sentir-se jove i tenir al davant un que t'admira i glateix i està pendent de tu. L'orgull de saber que ets una dona desitjable i que tens al teu albir el goig d'un home, és bo, tanmateix.

El conte, evidentment, constitueix una crítica a la superficialitat femenina mitjançant la descripció d'una noia que només vol sentir-se desitjada pels homes.

La manca de profunditat de la Marianna queda del tot retratada quan elogia un ram de roses («roses gemmades») que hi ha sobre el taulell de la botiga. La descripció de les flors i el paral·lelisme que fa la noia amb la pròpia bellesa tematitza una vegada més la importància del físic. Així s'explicita mitjançant unes paraules de la noia al final de la narració:

Aquestes roses són felices només d'ésser belles i de sentir-se viure.

A mi em cal algú que desitgi la meua bellesa. Saber que tinc les galtes matisades i fines i turgents com aquestes fulles que es baden, i que algú, un, molts, voldrien emmusteir-les a besades, a carícies goludes.

La Marianna representa, igual que la protagonista de *Joana Mas*, la dona de mentalitat púber (malgrat la maduresa biològica), voluble, artificial, vanitosa, que converteix els homes en l'eix central del seu univers. Això, juntament amb l'afany de guardar les aparences i agradar els altres, fa que el personatge encarni el model de la dona que només viu per l'amor. Com si tot fos un joc, la seducció, la coqueteria i la possibilitat de lluir el propi cos s'hi imposen per damunt de qualsevol altre paràmetre.

Tanmateix, la decepció de la noia davant del fet que el xicot no ha volgut sortir amb ella provoca un gir al desenllaç: la Marianna assumeix que amb la bellesa no n'hi ha prou ("Roses, roses! Sou boniques però res mes!") i que l'amor i els homes també provoquen dolor.

Si a «Roses gemmades» Murià reprova el comportament de la dona coqueta, infantil i carrinclona, a «Cara bruta», el conte aparegut el novembre de 1938, fa tot el contrari. Hi aporta un elogi de la dona jove, treballadora i mare de família, mitjançant el retrat d'una noia que puja a un tramvia acompanyada de la filla.

Malgrat que el relat és protagonitzat una altra vegada per una dona, en aquest cas és un narrador extern qui vehicula la narració (es diu Marc, és auxiliar en una caserna i observa la noia des de dins del tramvia), mitjançant les seves reflexions internes. Aquí, el psicologisme femení és significativament substituït per una altra veu, la masculina:

No hi ha temps per a la coqueteria. Però l'amor és en ella i es fa sentir, malgrat la descurança, i es deixa veure per la línia del rostre i les ondes indòcils dels cabells. Té ben aferrat el marit amb la seva feminitat. Perquè sap de les hores dolces, de la complaença dels sentits, de la passió. Sap abraçar com una serp i besar com una sangonera. I és una mica perversa.

La descripció de la noia pel que fa a la relació amb el marit evidencia, d'una banda, la construcció d'una nova realitat femenina, que s'allunya dels tòpics i reformula el binomi mare-esposa (com a conseqüència dels canvis que s'estaven produint en el sistema ideològic tradicional) i, de l'altra, les concepcions masculines davant d'aquest

nou model, que reflecteixen, una altra vegada, les transicions que s'estaven generant en el món de la dona.

La protagonista del relat és una noia que treballa, té cura dels fills i té temps de «satisfer» el marit. És una mena de «dona total», diferent de totes les altres, que esdevé la companya ideal:

Marc salta a terra. I veu allunyar-se el tramvia carregat d'ambient de guerra, pilot de ciutat amb els seus afanys, corrent damunt dos rails.

A dins hi ha aquell ésser estrany que és la dona de figura de trinxeraire, ulls de bohèmia i somriure sensual. Mare de família.

El fragment, que descriu, encara que de passada, l'ambient de guerra de la ciutat, reproduïx un discurs que no és estrany en Murià, la idea de la maternitat com a via principal per obtenir la felicitat. L'expressió «mare de família» (tan marcada conceptualment) s'insereix en la caracterització final de la noia al costat d'un seguit de descripcions, totes elles, positives.

Des d'aquest punt de vista, el relat s'alinea al sistema ideològic de *Joana Mas*, per bé que la protagonista d'aquest conte és una dona treballadora i això li confereix certa categoria de modernitat. Així, Murià ubicava la realitat coetània de la dona i la seva amplitud d'horitzons.

Aquell mateix any, després de presentar «Cara bruta», l'escriptora va publicar «L'oració d'una dona», un conte psicològic que exposa la confessió d'una dona que s'ha lliurat al seu amant. La protagonista, que visita la sala d'un museu d'art, veu un quadre de Lluís Gonçaga (el sant de la virginitat) i aprofita l'ocasió per demanar-li de ser redimida amb una oració (és un relat dels pensaments a mode de monòleg interior). Les confessions són interessants perquè il·lustren, d'una banda, el caràcter de la noia, que representa el prototipus de noia coqueta i artificial, que ha estat enganyada pels homes; i de l'altra, un dels temes que Murià ja havia plantejat a l'obra de preguerra: la pèrdua de la virginitat femenina fora del matrimoni.

Des d'aquest punt de vista, l'escriptora tornava a tocar el tema de la llibertat sexual, que ja havia plantejat, encara que en format teòric, a *La revolució moral*.

A l'altre extrem d'aquest plantejament, des d'una concepció que l'escriptora ja havia manifestat als contes i articles de *La Dona Catalana*, hi ha «L'home admirat», una altra narració d'aquest període, que presenta la història d'amor entre la Marina i en Jaume. La noia, una mecanògrafa que treballa en una oficina, s'enamora del noi perquè compta amb una carrera de químic prometedora. L'interès de la Marina per la professió d'en Jaume i l'elevat grau d'adoració de la protagonista vers el company esdevé el tema central del conte. Les primeres línies del relat n'aporten una bona prova:

Et vull perquè t'admiro –feia ella amb una veu acaronadora, falsament infantil. Només puc donar-me a un home al qual admirar.

-Oh!... Et burles de mi. -I la riella acompanyava el gest afectuós de la mà damunt la nuca ombrejada de rínxols. Riella i gest, però, acabaven en imprescindible crispament de ràbia. Ja ho sabia que no es burlava d'ell. Era cert que l'admirava. Però la seva admiració tenia un cert to protector que el feia irritar.

L'havia escollit perquè el trobava admirable.

L'havia escollit!

Ell hauria volgut ésser-li odiós, no tenir cap mèrit i, malgrat tot, fer-se-la seva. No que l'escollís, sinó que el rebutgés; i triomfar del seu judici advers. De la seva repulsió, de la seva voluntat. Que ella digués: «Ets un brètol, ets un ximple, ets un ésser absurd. No et volia. Jo volia un home admirable i admirat. Tu no ho ets. Però no sé com, m'he trobat en el teu poder. M'has pres, m'has conquerit, m'has dominat o m'has robat?». I sabia que no el vol pels seus mèrits (que els mèrits li semblen una cosa no prou pròpia) sinó que el vol per ell mateix, per la seva persona, per la seva pell, per la seva masculinitat.

En un paral·lelisme significatiu amb «El déu de la velocitat» (el conte aparegut a *La Dona Catalana* el 1929) Murià torna a emfasitzar la importància de l'adoració de la dona vers l'home en les relacions sentimentals. El text no fa altra cosa que verbalitzar novament la concepcions amoroses de l'autora a partir del desenvolupament psicològic dels personatges femenins.

La composició, tanmateix, també se centra en les interioritats del protagonista i uns determinats valors amb relació a la companya: en Jaume voldria haver «conquerit» o «dominat» la parella en comptes de ser admirat per ella. Aquí la terminologia delata la visió patriarcal del noi, que vincula l'enamorament amb l'adversitat i la companya amb un contrincant. Les concepcions de la Marina relatives a l'admiració i l'acompanyament del protagonista no fan altra cosa que restar al xicot un determinat "poder" a l'hora de conduir la relació (ell voldria que ella el valorés «per la seva pell, per la seva masculinitat»). A banda dels paral·lels temàtics que es donen entre el conte i el text de 1929, en tots dos s'hi recrea l'enamorament des del punt de vista femení i masculí mitjançant les reflexions internes dels caràcters centrals.

A «L'home admirat» l'autora disposa la narració de forma tripartida: la primera part presenta un diàleg entre la Marina i en Jaume als inicis de la relació (s'hi intercalen els pensaments dels dos nois); la segona, ofereix reflexions d'en Jaume; la tercera constitueix pròpiament el relat dels fets, i la quarta, enclou el desenllaç (s'hi proporcionen novament reflexions dels protagonistes). En cadascuna d'aquestes parts la qüestió de l'impuls de la carrera d'en Jaume i el tema de l'admiració de la Marina vers ell són motius recurrents que obren i tanquen la trama.

Des d'aquesta perspectiva, la narració reforça una de les qüestions amoroses que tracta Murià a l'obra posterior, especialment en la producció de l'exili i la maduresa.

Més enllà de les narracions de temàtica femenina i sentimental i dels contes sobre la guerra i la revolució, el microcosmos ficcional d'Anna Murià s'expandeix per mitjà d'uns artefactes literaris en què els protagonistes s'enfronten amb les lluites interiors de la seva existència. La joventut, l'educació, l'intel·lecte, el futur i el sentit de la vida forneixen la base temàtica d'«Immortalitat» i «Ausiàs no pot ésser poeta», dos contes del període de la guerra, que recuperen la tendència temàtica i argumental de *La peixera* i de bona part de l'obra de la maduresa.

«Immortalitat» obre el periple narratiu amb la història d'en Guifré, un noi de caràcter introspectiu, que es planteja el sentit de la vida i la mort, i els aspectes existencials que se'n deriven. El relat (un cúmul de confessions escrites a raig pel

protagonista) és escrit en primera persona en forma de monòleg interior. Una amiga del jove (de la qual no sabem el nom) roba les confessions del protagonista i les llegeix.

El conte, fet i fet, és la reproducció dels escrits del jove, uns textos de caràcter abstracte i metafísic, que versen sobre la mort, l'existència de l'home i el pas del temps.

Fem una parada en el camí i recordem que el relat fou escrit en plena Guerra Civil, un moment en què la mort era a l'ordre del dia. Als carrers dels pobles i les ciutats hi havia bombardeigs, ferits i morts. El conte, des d'aquest prisma, permet escapar d'aquesta realitat tan complexa. La possibilitat d'una existència eterna per a l'home (un tema recurrent a partir d'ara en la producció de Murià) n'és l'eix central:

"La mort, diuen... No n'hi ha, de mort!

"El sepulcre amb els seus cucs, és l'esforç suprem de la vida per a ésser més vida encara.

"La mort és la metamorfosi. És el laboratori de la immortalitat; la vida hi treballa per a perpetuar-se.

"Una veu nasal dins una cucurulla negra, ens resa, tot fent creus amb la mà -Ets cendra, ets pols, ets fang, ets menjar dels cucs; véns de la pols i a la pols has de tornar. Miserable cos, que t'has de podrir!

"I el nostre cos, triomfal, contesta: -Sóc univers! Vinc de la terra viva i a la terra viva tornaré. Cos gloriós, que et descompondràs, et multiplicaràs, et faràs greix de la terra, sang de la llavor, larva de papallona, aire del cel, fruita madura, carn dels néts dels altres, aigua, llum i potser estel...!

En les reflexions d'en Guifré sobre l'existència eterna el fet de romandre després de la mort no és una qüestió personal, amb noms i cognoms: es tracta d'una immortalitat còsmica assolible per tots éssers de l'univers. Així, també s'hi desplega el sentit de pertinença de l'home a un ens col·lectiu, de tipus universal:

Que jo pertanyo al tot, i que tot és jo.

Que sóc un grapat de substàncies, un grumoll d'univers. Que un dia les substàncies s'escamparan, el grumoll es desfarà. I se'n formaran d'altres on hi haurà miquetes de jo.

Que no hi ha destí més gran que el meu, jo que sóc l'Univers i sóc el que no mor mai. I els meus braços seran ales, i les meves entranyes assaonaran la terra, i el meu alè serà atmosfera. I quan no hi hagi ales, ni terra, ni atmosfera, jo seré l'infinít.

Que aquesta calç i aquest fosfat del meu cos vénen tant del cos de Noi com del cos del Llop de Francesc d'Assís; que aquest Esperit del meu parlar i del meu pensament, és el mateix que les flors dels boscos antediluvians, el que dictava els versos a Homer i el que feia cantar el rossinyol al jardí dels meus avis...

A «Ausiàs no vol ser poeta», per contra, es desenvolupa el tema de l'art i el canvi generacional entre pares i fills (una operació que l'escriptora ja havia dut a terme a *La peixera*). El personatge central, l'Ausiàs, prové d'una família benestant (la mare llegeix el *D'Ací d'Allà*), que malda perquè el noi es converteixi en un metge de renom, igual que el pare. Tanmateix, el jove no vol ser un intel·lectual, sinó un personatge anònim. El noi, al final, per desídia i resignació, claudica i estudia medicina:

I començà a actuar amb la xeringa de les injeccions, dins d'aquell santuari de la saviesa del pare, sota la mirada etèria del nom Ausiàs March escrit en lletres daurades al llom d'una preciosa relligadura de pergami.

[...]

A baix de casa hi havia un estanc. La noia de l'estanc li agradava: era fina com aquelles noies que dibuixa en Junceda, però amb un puntet de malícia. Ausiàs pensava que si fos el fill de l'estanquer, enlloc d'ésser-ho del doctor Roca, seguiria també l'ofici del seu pare i podria estar-se al 'estanc, de cop al taulell, llegint llibres novel·les d'aventures que compraria al quiosc de la cantonada a vint cèntims el quadern.

El conte obeeix a la literatura d'idees que l'escriptora ja havia iniciat a *Joana Mas*, i més especialment a *La peixera*, desplegant-hi el tema de la llibertat i l'elogi de l'art, una forma de vida que l'escriptora va posar de manifest al llarg de tota la producció literària.

4. L'OBRA DE L'EXILI

Crec que l'etapa de l'exili, unida a la de la guerra civil, ha arrodonit la meua formació com a adult, com a home. Hi he viscut els meus problemes, i el nostre, i els fets terribles de la invasió i de la caiguda de França i de la primera etapa d'una guerra que serà llarga i que deixarà tot el món canviat¹⁴⁵

4.1. Els camins de la clandestinitat

Entre el 16 i el 23 de gener de 1939 va tenir lloc el que coneixem com l'evacuació i exili dels intel·lectuals catalans antifeixistes a terres franceses, que havia organitzat el Conseller de Cultura Carles Pi i Sunyer, sota l'empara de la Institució de les Lletres Catalanes. Aquest fet significa la desfeta total i absoluta de la guerra per a molts escriptors catalans, que veuen els esforços que havien dut a terme contra el feixisme durant el conflicte civil completament anihilats.¹⁴⁶ Amb la guerra a les acaballes i les tropes de Franco a punt d'entrar a la capital catalana, els polítics i representants de la cultura del país es disposen a fer el que ningú voldria acceptar fins a veure-ho tot perdut: l'exili.

Mercè Rodoreda, Armand Obiols, Joan Oliver, Francesc Trabal, Lluís Montanyà, Carles Riba i Josep Pous i Pagès van abandonar la ciutat de Barcelona dilluns, 23 de gener de 1939, a bord d'un bibliobús del servei de biblioteques del front. Aquell mateix dia Anna Murià, encarregada de la Secció de l'Arxiu de la Institució de les Lletres Catalanes, es quedà a la Institució per desfer-se de tots els papers i documents i reunir els escriptors que encara no havien sortit cap a la frontera. A la nit encara assistí a una reunió del Comitè Central d'Estat Català, la darrera abans de l'exili, com reporta el seu

145 Maurici SERRAHIMA, *Del passat quan era present, 1940-1947*, Barcelona, Edicions 62, 2003, p. 37.

146 Com apunta Joan Samsó, «l'escriptor, l'intel·lectual, vell o jove, que no va haver de fugir a l'exili o que tornà passat un cert temps, si és que no era dels que havien esdevingut «col·laboracionistes» més o menys conspicus, va trobar-se en un món desfet i obligat a reorientar la seva vida en altres camps, els més grans condemnats a la indigència.» Joan SAMSÓ, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, op. cit., p. 28.

germà a les seves memòries.¹⁴⁷ L'endemà a les sis del matí, Murià, els seus pares i el seu germà Jordi, juntament amb altres escriptors (Avel·lí Artís, Xavier Benguerel, Sebastià Gasch, Domènec Guansé i Alfons Maseras, entre d'altres), partiren a bord d'un camió de càrrega des de la seu de la Conselleria de Cultura, on avui es troba el Palau Robert de Barcelona. El camió en què viatjava Murià es dirigia cap a Girona, on els escriptors van passar dues nits. Un cop arribats a la capital del Gironès, hi van trobar la resta dels intel·lectuals. Murià i la seva família s'hostatjaven una nit a casa de Carles Rahola i una altra al Saló de Sessions de l'Ajuntament, en unes condicions força precàries, com a conseqüència de l'allau de personalitats que hi anaven arribant.

L'endemà un grup d'intel·lectuals abandonava la ciutat i feia camí cap al ja mític Mas Perxés de l'Agullana, situat a set quilòmetres del poble, on es van quedar una setmana. Durant set dies hi van arribant personalitats polítiques i funcionaris de la Generalitat (el dia 30 els visita Lluís Companys). El 27 de gener el Mas és testimoni de la darrera reunió de la Institució de les Lletres Catalanes, la número 47, com consta al llibre d'actes recuperat posteriorment, i tres dies després, els escriptors van abandonar el mas i van agafar novament el bibliobús del Servei de Biblioteques i un camió d'Assistència Social de la Generalitat. Així, bona part dels intel·lectuals van passar la frontera del Pertús amb un passaport col·lectiu el dia 31 de gener¹⁴⁸ a les 6 de la tarda, segons una carta de Pompeu Fabra enviada a Pi i Sunyer.¹⁴⁹

Després de fer nit al Voló, i de passar tres dies a Perpinyà, ambdós combois van arribar a Tolosa de Llenguadoc, on un comitè format pel rector de la universitat els dona allotjament fins a principis d'abril. Anna Murià s'hi va estar des del 3 de febrer fins al 2 d'abril, primer a l'Hôtel du Donjon i després en una antiga caserna de bombers, que havia estat condicionada pel comitè universitari. Després de tot, i gràcies a les gestions

147 «Tornarem a sortir amb la Nena. Aquest cop cap al Partit. Ja era fosc. Allí vaig ésser testimoni de la darrera reunió del Comitè Central d'Estat Català. Mut i esporuguit vaig anar escoltant l'informe del secretari general que venia d'entrevistar-se amb en Pi i Sunyer. [...] Tot estava perdut, la Generalitat evacuada. Es decidí oficialment el que tothom íntimament ja estava disposat a fer, FUGIR. Es decidí també que aquella seria la darrera reunió a Barcelona, fou el darrer alè del partit. Es parlà de fer-se amb mitjans de transport, es van fer llistes dels que calia o volien marxar. [...] Tota esperança era perduda, Catalunya quedava abandonada.» Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vici d'escriure*, op. cit., p. 62.

148 Segons que explica Murià a les entrevistes amb Grifell, fou el 30 de gener. Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p. 37.

149 Maria CAMPILLO i Francesc VILANOVA, *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940). Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònoms Locals, 2000, p. 2-5.

de Francesc Trabal, es escriptors foren acollits amb les respectives famílies al mític *château* de Roissy-en-Brie.¹⁵⁰

Inicialment s'hi van allotjar Joan Oliver i la seva muller Conxita, C. A. Jordana, la seva esposa Aurora i els seus fills, Domènec Guansé, Xavier Benguerel i la seva muller Rosa, Mercè Rodoreda, Pere Calders, Sebastià Gasch, Armand Obiols, Lluís Montanyà, Anna Murià i el seu germà petit Jordi, i el dibuixant Enric Cluselles. Evidentment, també hi residien la família Trabal, formada per la mare, els germans Francesc i Josep. M. i les respectives esposes Antoniette i Georgette Bordesvielles. Els pares d'Anna Murià, que havien anat a París a provar sort, hi van arribar al cap d'uns quants dies, per bé que s'allotjaven a una habitació de lloguer situada dins del poble.

Alguns mesos més tard, l'agost del 1939, s'uniren al grup de Roissy-en-Brie les germanes Amàlia i Mercè Casals i el poeta Agustí Bartra, futur company d'Anna Murià, que ve del camp de refugiats d'Agde.

Des de ben al principi de l'estada al castell, Anna Murià compartia habitació amb Mercè Rodoreda, fet que creà uns forts llaços d'amistat entre ambdues escriptores. Durant l'estada dels intel·lectuals a l'alberg es van travar amistats i enemistats, com ja és ben sabut i n'ha parlat la crítica a bastament. La més coneguda i reportada, és de la relació amorosa de Mercè Rodoreda, casada amb Joan Gurguí, i Armand Obiols, casat amb Montserrat Trabal (germana de Francesc), que va forçar de seguida, i inevitablement, dos grups d'exiliats al castell francès. El primer, segons sembla, estava format per la parella Rodoreda-Obiols, Murià-Bartra, Aurora Benet, muller de C. A. Jordana, Pere Calders i Enric Cluselles; i el segon, presidit per Francesc Trabal, i tota la família, sota els auspicis de Joan Oliver, Xavier Benguerel i Domènec Guansé (segons Murià, el darrer més moderadament), i les respectives esposes. Cal tenir en comte que Rodoreda i Trabal havien estat amants abans de la guerra, fet que acabava d'embolicar el polvorí de l'afer.

150 De la fugida de Barcelona per part dels intel·lectuals catalans i el seu pas per la frontera, se n'ha parlat a bastament. Vegeu les aportacions especialment detallades sobre aquest episodi de Sebastià GASCH, *Etapas d'una nova vida. Diari d'un exili*, Barcelona, Quaderns Crema, 2002; Xavier BENGUEREL, *Memòries 1905-1940*, Barcelona, Alfaguara, 1971; Carles PI I SUNYER, *Memòries del primer exili*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer, 2000, i Antoni ROVIRA I VIRGILI, *Els darrers dies de la Catalunya republicana, Memòries sobre l'èxode català*, Barcelona, Curial, 1976.

Aquests fets van desencadenar, òbviament, tota mena d'episodis i trifulgues,¹⁵¹ que van transcendir fins i tot al paper, com evidencien els contes de Murià publicats posteriorment a *Via de l'est*¹⁵² o *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*,¹⁵³ a la qual recorrerem nombroses vegades a partir d'ara:¹⁵⁴

Els catalans estàvem dividits en dos bàndols, el dels més joves i solters i el dels matrimonis; dos bàndols que acabaren per fer-se una guerra sorda i continguda, encesa pels complexos sentiments secrets i públics que certs amors nascuts allà havien ferit.¹⁵⁵

Però aquesta no fou l'única història amorosa que va néixer a Roissy-en-Brie. També cal parlar de la unió d'Anna Murià i Agustí Bartra, que es va formalitzar l'octubre de 1939, que és tema principal d'un dels contes de l'exili, publicats el 1946 a *Via de l'est*.

Així doncs, a partir de les experiències viscudes a Roissy,¹⁵⁶ tant les personals com les dels altres escriptors i intel·lectuals, Murià va escriure diversos contes durant el període de l'exili francès, que es van publicar a *Catalunya*, durant els anys posteriors, i que alguns van ser aplegats a *Via de l'est*, set anys més tard.

151 Sobre aquest qüestió, i a favor de Rodoreda-Obiols, Pessarrodona apunta que «arribada a aquest repartiment de papers, no puc deixar de recordar dues coses que ja he assenyalat a la introducció d'aquest llibre. Una, anecdòtica, me la va contar Montserrat Roig oralment. Segons Roig –i em guardaré molt de mentir respecte d'una persona que, ai las!, per desgràcia de tots, ja no es pot defensar– es referia al fet que a Roissy a Rodoreda no la deixaven menjar a la taula comunitària. Per adúltera, afegeixo jo. No sé de quina font havia tret aquesta informació, però el cas és que l'atmosfera a Roissy es va anar enrarint tant que van haver de traslladar el cor contra a un altre château proper, el de Saint-Cyr-sur-Morin, encara que, quan el 3 de setembre de 1939 es va declarar la Segona Guerra Mundial i van habilitar Saint-Cyr per a usos militars, els roissynians a la contra van haver de tornar breument al castell eròtic, al bany de parèntesis, per embarcar gairebé tots ells aviat (a excepció de Montanyà, que també era a Saint-Cyr per donjoanisme de via estreta, Anna Murià dixit) amb l'afegit del neutral Jordana i la seva família via Xile.» Marta PESSARRODONA, *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, Rosa dels Vents, 2005, p.111.

152 Anna MURIÀ, *Via de l'est*, Mèxic, Lletres, 1946.

153 Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004

154 D'ara endavant sovint ens hi referirem amb el terme *Crònica*.

155 Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 75.

156 Sobre el pas dels escriptors catalans pel castell francès vegeu especialment l'aportació de Maria CAMPILLO, «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie», dins Manuel Aznar (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de noviembre de 1995), volum I*, Sant Cugat del Vallès, Gexel / Associació d'Idees, 1998, p. 569-578.

4.2. Els contes de *Catalunya*. Nietzsche i el tema de la llibertat moral

Anna Murià va publicar una quinzena de narracions a *Catalunya* entre l'any 1941 i el 1955 i un conte per a infants, que va aparèixer a la revista *Ressorgiment* l'abril de 1953. Bona part de les narracions que va presentar a *Catalunya* formen part del volum que es va editar a Mèxic sota el títol de *Via de l'est*. Són contes escrits a Roissy-en-Brie, molts durant la tardor de 1939, que retraten, gairebé la majoria, els intel·lectuals que van conèixer amb l'escriptora durant aquell any.

Tanmateix, deixant de banda el volum mexicà per a una anàlisi posterior, convé assenyalar que les altres narracions de l'escriptora publicades en aquest període obren una etapa d'intens caràcter filosòfic. Els temes que s'hi tracten són la vida i la mort, la condició de l'home i l'univers. Tot plegat queda influït per la condició d'exiliada que Murià representa, l'abandó de la pàtria i la incertesa del futur.

El quadre que presentem a continuació ofereix una visió cronològica de tota aquesta producció:

Relació de la narrativa d'Anna Murià dins *Catalunya*

Anna MURIÀ, «Rosa i verd», <i>Catalunya</i> , núm. 123 (febrer 1941), p. 7 i 32. Amb il·lustració d'autor desconegut.
Anna MURIÀ, «La unitat», <i>Catalunya</i> , núm. 124 (maig 1941), p. 22-25. Amb il·lustració d'autor desconegut.
Anna MURIÀ, «Fantasia nocturna», <i>Catalunya</i> , núm. 125 (abril 1941), p. 6-7. Amb il·lustracions d'Andreu Damesón.
Anna MURIÀ, «La dona que no ha estat mai noia», <i>Catalunya</i> , núm. 127, (juny 1941), p. 6-7. Amb il·lustracions d'Andreu Damesón.
Anna MURIÀ, «Hosanna», <i>Catalunya</i> , núm. 129, (agost 1941), p. 5-6. Amb il·lustracions d'Andreu Damesón.
Anna MURIÀ, «Dos homes sols», <i>Catalunya</i> , núm. 131, (octubre 1941), p. 6-7 i 28. Amb il·lustració de Lluís Macaya.
Anna MURIÀ, «Temps de meditació», <i>Catalunya</i> , núm. 137 (abril 1942), p. 21.
Anna MURIÀ, «L'home sense músculs», <i>Catalunya</i> , núm. 138, (maig 1942), p. 25-27. Amb il·lustració d'Andreu Damesón.
Anna MURIÀ, «Epíleg», <i>Catalunya</i> , núm. 140 (juliol 1942), p. 4-6. Amb il·lustracions d'Andreu Damesón.

Anna MURIÀ, «Triomfador», <i>Catalunya</i> , núm. 156 (novembre 1943), p. 6.
Anna MURIÀ, «Sense resposta», Premi de la Copa Artística als Jocs Florals de 1942, <i>Catalunya</i> , núm. 158 (gener 1944), p. 6-9. Amb il·lustracions de Martí Gimeno.
Anna MURIÀ, «Tres», <i>Catalunya</i> , núm. 167 (octubre 1944), p. 6-8. Amb una il·lustració de Martí Gimeno.
Anna MURIÀ, «Rosa del color violeta», «Fragment de la novel·la inèdita <i>Focs de ciutat</i> », <i>Catalunya</i> , núm. 177 (agost 1945), p. 7-9. Amb una il·lustració de Lluís Macaya.
Anna MURIÀ, «Es digué Xochitl», <i>Catalunya</i> , núm. 184 (març 1946), p. 5. Amb una il·lustració de Martí Gimeno.
Anna MURIÀ, «Els nou barons de la fama. Història i llegenda explicades als nois catalans», Premi M. Rocamora Ribera, Treball premiat en els Jocs Florals de la Llengua Catalana (São Paulo, 1954), <i>Catalunya</i> , núm. 14 (febrer 1955), p. 2-3, (Continuació) núm. 15 (març 1955), p. 2 i 7 i (Acabament) núm. 16 (abril 1955), p. 2 i 7.

Recapitem i recordem que Anna Murià era a l'exili des de feia mesos, i la política catalana no millorava. La situació de França, que era a punt d'entrar a la Segona Guerra Mundial, havia brindat nous problemes als intel·lectuals republicans, que en bona part dels casos es van veure obligats a fugir a Llatinoamèrica, deixant la pàtria completament enrere. Per això, els «novel·listes de la diàspora» donaren una gran importància a la recuperació de la memòria del conflicte i l'exili en la seva producció literària, en la qual també es plasmava el desassossec existencial que comportava la vivència d'un conflicte bèl·lic i un èxode. Els contes de Murià d'aquesta etapa secunden la tendència cap a la literatura d'idees, centrada especialment en aspectes filosòfics, ètics i morals, de molts escriptors exiliats. Aquest és el cas de «La unitat», una narració que apareix a *Catalunya* el maig de 1941, i que ocupa tres pàgines i mitja. El conte crida l'atenció, no només per les il·lustracions que l'acompanyen, sinó perquè és precedit per una citació de Nietzsche, traduïda al català, que ja anuncia el component existencial del relat: «totes les coses són beneïdes a la font de l'eternitat i més enllà del bé i del mal.» Correspon a un passatge d'*Així parlà Zaratustra*, «Abans que surti el sol», i constitueix una gran evocació d'aquest episodi d'un dels llibres més cèlebres en llengua alemanya.

Fem un punt i a part per analitzar breument la influència de Nietzsche a Catalunya, sobretot durant el modernisme català, i molt especialment pel que fa a la poesia de Maragall, el qual Murià, com apuntàvem anteriorment, havia llegit amb tota seguretat.

Fet i fet, Maragall s'havia encaminat cap al vitalisme nietzscheà gràcies a les traduccions de la seva poesia, a partir de les quals el poeta català reivindica la natura i la vida. Nietzsche hi apel·la constantment a la seva obra en una defensa total a la llibertat de moral, en detriment de la religió. A *Així parla Zaratustra* el visionari alemany presenta el superhome, com aquell qui és lliure de valors del passat, completament autònom i que es crea la seva pròpia norma, mitjançant nous valors i formes que li atorguen un nou poder. I així és com Murià defineix en Guerau, el protagonista de «La unitat», un jove que es qüestiona la condició de l'home respecte l'amor i l'univers.

El conte parteix d'un narrador omniscient, que explica en tercera persona les transformacions interiors que viu el protagonista, una tarda de primavera, després de contemplar el paisatge de davant de casa seva (algun indret del Vallès que el lector desconeix). El jove Guerau és promès amb la Balbina, una noia del poble, senzilla i poc afí a les teories existencials i llibertàries del protagonista. És per això que la companya s'engeloseix quan s'assabenta que el xicot es relaciona amb una altra noia que arriba al poble. El conte, de fet, és la confessió dels pensaments d'en Guerau a la Cecília, la seva germana, amb qui té una relació molt estreta, com a conseqüència de la mort prematura dels seus pares. I és en aquestes confessions que el protagonista posa de manifest la seva passió pel concepte de l'eternitat. D'una banda, en Guerau es qüestiona l'essència de home i l'existència amb relació a l'univers, en una apel·lació directa a la unitat de totes les coses, que, segons ell, estan connectades entre si per mitjà d'un amor únic i universal. De l'altra, segons el noi, aquest amor únic i universal es manifesta en totes les formes i persones, fet que possibilita estimar diverses dones. Així, en el personatge d'en Guerau també hi ha una crítica a les concepcions de la moral tradicional (com ja hi era a *Joana Mas*), sobretot pel que fa a l'ideal de l'amor, que es redueix a l'exaltació de l'amor lliure, com a justificació de l'abandonament de la companya per una altra noia:

De l'infusori microscòpic que es parteix en dos per a perpetuar-se, al Tot que es genera i renova i perpetua contínuament en un immens amor d'ell mateix, passant per l'home que broda amb la imaginació i els sentiments la concreció en un sol ésser de la grandiosa passió de la vida que vol ésser sempre, tot, tot és el mateix amor universal d'infinítament múltiples manifestacions. La dona que havia triat i jo, érem

una d'aquestes infinitament múltiples manifestacions perdudes en la immensitat de l'univers viu; i érem, a la vegada, la concreció imaginativa de tot l'amor de l'infinit en les quatre dimensions (i en més dimensions que no sabem).

El fragment evidencia, d'una banda, les dosis d'abstracció que assoleix el relat (el contingut metafísic és innegable), i de l'altra, el caràcter discursiu del protagonista, que recorda el profetisme dels discursos de Zaratustra. L'apologia dels pensaments del visionari alemany es fa del tot evident quan en Guerau introdueix dos elements de forta ressonància nietzscheana. El primer és la mort de Déu i el rebuig frontal a la religió, que es materialitza en una conversa entre en Guerau i un professor de teologia:

Mira, jo ho he resolt així: em limito a dir senzillament que hi ha Déu; és l'únic innegable.

–Innegable? Per què? És molt probable que no n'hi hagi.

–N'hi ha d'haver per força. Qui, doncs, hauria fet el món i tot el que existeix? És que es pot haver fet sol?

–No admets un univers sense causa i en canvi afirmes un déu sense causa. Si la generació espontània et sembla impossible en les coses que coneixes, pots creure-la en el desconegut que imagines? O bé, si creus en l'infinit, en el no-principi del desconegut, per què no acceptes el no-principi de l'univers?

L'entrada en escena de la creença d'un univers infinit i el no-començament de les coses, condueixen directament al passatge següent, en què apareix l'altre element característic del filòsof. Es tracta de la incursió de l'etern retorn al discurs d'en Guerau, el tractament del temps pel que fa a la immortalitat de la matèria i l'univers, i la creença de l'existència d'un únic esperit que tot ho governa:

De l'espai neixen els móns. L'espai ho és tot i nosaltres en formem part. L'univers, saps?, és com una massa grumollada: tu, jo, aquest arbre, aquell ocell, aquesta pedra, la lluna, tot el que té individualitat, som grumolls de la massa universal. Ens formem i ens desfem dins d'ella.

[...]

A l'univers hi ha sempre, exactament, els mateixos elements en quantitat i qualitat iguals; el que ocorre és que es combinen de maneres diferents, per a formar els cossos. No és això doctor?

Quan un cos mor, és que els seus elements es separen, s'escampen uns per aquí altres per allà i van a integrar altres posicions. Quan nosaltres morim, el nostre oxigen se'n va a l'aire i és respirat per altres éssers, els nostres fosfats assaonen la terra, són absorbits [sic] per les plantes i alimenten després algun ésser animal... I així sempre. La llei de la conservació de la matèria. No és això, doctor? Vetaquí [sic] la immortalitat. Veritablement som immortals, i ho és precisament allò que qualifiquen de mortal: la nostra matèria. El cos no mor, mentida!, el nostre cos és una part de l'univers de vida eterna i moviment etern.

Així, segons en Guerau només existeix un jo immortal, un únic jo poderós que comprèn l'univers i totes les coses, també la matèria i l'esperit, com el superhome del visionari, que, en paraules del mateix Nietzsche, és «l'ideal d'un benestar i d'una benevolença humans-sobrehumans, ideal que molt sovint semblarà *inhumà*».¹⁵⁷

En el relat de Murià, com demostra el fragment citat, hi és emprat un llenguatge dens i contundent, hiperbòlicament metafísic (hi trobem ontologia, teologia i cosmologia), ple de frases lapidàries i interrogacions, molt properes al pensament del filòsof alemany.

Fet i fet, més que un relat, «La unitat» sembla una paràfrasi literària d'*Així parlà Zaratustra*, una tendència de Murià que es posa de manifest als contes de l'exili i que és present al llarg de tota l'obra, molt especialment a *Aquest serà el principi*, sobretot pel que fa als aspectes de caràcter més metafísic, i a *Res no és veritat, Àlicia*, quant a la interpretació de l'obra de Nietzsche.¹⁵⁸

157 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, Girona, Accent Editorial, 2007, p. 111. Sobre Zaratustra i el seu significat, especialment en relació amb el vitalisme i el positivisme nietzscheans, vegeu el pròleg de Josep Maria Terricabres de l'obra citada. Terricabres afirma que «la filosofia de Nietzsche, de Zaratustra, no és una filosofia bonhomiosa i carrinclona, però tampoc una filosofia cruel i sofrent. És una filosofia que fa front a la vida i que, en cada circumstància concreta, l'assumeix i l'enlaira. Nietzsche, doncs, diu que sí a la vida, però, en fer-ho, sap que també n'ha d'acceptar la crueltat i la misèria, perquè això és un dir-sí [sic] a la vida sencera, això és el rebuig de la rigidesa, l'acceptació del matís, tant en el nexa com en la contradicció.» [...] «El superhome és la superació de la persona, perquè ell posa sota seu tot allò que fins ara era considerat gran en la persona. En aquest mateix context s'ha d'entendre un altre concepte difícil de Nietzsche, el d'«etern retorn», que és, en les seves pròpies paraules, el seu pensament «autènticament abismal», la concepció bàsica del seu Zaratustra.» Josep Maria TERRICABRES, pròleg a Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, op. cit., p. 20.

158 Una relació tan especial com desconeguda, que recentment s'ha posat de manifest a l'estudi imprescindible de Joaquim Espinós (Joaquim ESPINÓS, *Història d'un entusiasme. Nietzsche i la literatura catalana*, Lleida, Pagès, 2009).

És del tot il·lustratiu, que ja a l'etapa de la vellesa, l'escriptora encara es qüestionés els mateixos aspectes que apareixen al conte, amb relació a la temàtica que Agustí Bartra plantejava anys més tard a *Quetzacòatl*. A les *Reflexions de la vellesa* Murià es preguntava:

I jo dic que en l'avenir més o menys remot les imatges del cel i la terra canviaran, seran unes altres, però el temps no canviarà, serà sempre igual, girant sobre si mateix, en el mateix lloc, el mateix infinit, és a dir, immòbil, immutable, eternament ple de la mutabilitat de la vida. Eternament? És eterna la vida? És possible que ho sigui? La vida és començ i final, començ i final repetits... Eternament repetits?¹⁵⁹

Tornant al conte de *Catalunya*, convé assenyalar la visió amorosa que traça Murià a partir del concepte vitalista de Nietzsche, o dit d'una altra manera, el caràcter sentimental de la narració en correspondència amb els conceptes del filòsof alemany, que s'allunyen de les altres recepcions catalanes del visionari, sovint no tan realistes.¹⁶⁰

Pel que fa al vitalisme, menció a banda mereixeria una altra gran figura de la filosofia, que és Novalis, que fou traduït també per Maragall. En el seu idealisme màgic, l'univers i l'individu també són un de sol, així com totes les coses que planen sobre la terra, també la mort i la vida, que entren en harmonia en un sol esperit, a partir de la poesia.

En connexió amb aquest element, convé destacar un altre aspecte rellevant de la recepció catalana del filòsof, i és el marcat caràcter poètic que atorga Murià als seus conceptes, en alguns moments més onírics i lírics, que no pas filosòfics (aquesta característica també la trobem en Bartra),¹⁶¹ i molt especialment en connexió amb la presència de la natura com a element fusionador dels ideals. Aquest pensaments, que passen pel nihilisme hiperbòlic de Nietzsche i el seu influx dionisiac, recorden les mateixes composicions d'*Així parlà Zaratustra*, com si l'autora hagués escrit un nou

159 Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 71.

160 Sobre aquest aspecte, Joaquim Espinós afirma que «és en aquest tractament sentimental del vitalisme on rau una de les més originals aportacions d'Anna Murià a la recepció de Nietzsche en les lletres catalanes.» Joaquim ESPINÓS, *Història d'un entusiasme. Nietzsche i la literatura catalana*, op. cit., p. 156.

161 «En Bartra l'etern retorn és una idea poètica, més que un pensament metafísic o una teoria biològica.» Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 53.

episodi de l'obra del filòsof, aplicat, això sí, a una història sentimental amb dos protagonistes de carn i ossos. Citem el fragment inicial del conte, que és molt il·lustratiu, pel que fa a aquesta qüestió:

Guerau, plantat ran de la tanca, sent com si els seus peus enfoncessin arrels a la terra, com si la saba, de la terra pugés amunt del seu cos, com si la llum dels camps bategants i de l'aire blau li entrés pels ulls i l'omplís tot.

Una mata se li gronxa a frec de pit. L'estremeix el fregadís d'aquelles branques on s'inflen, a punt d'esclatar, els brotets nous, tendres, vius, encara closos.

Per dalt de la tanca, que no és tan alta com ell, veu el pla que s'espolsa i l'hivern i germina vigorosament en primavera. Quina joia de sol que té el Vallès!

[...]

Ell sent com batega tot –la terra, els arbres, l'aire, els brots, el sol– amb aquell batec intens de la vida que es renova.

El text s'inscriu en una temàtica que l'escriptora ja havia iniciat als contes de *La Dona Catalana* i que va agafant força a mesura que avancem per les pàgines de la seva obra. A «La unitat» la natura ja no actua simplement com a mer paisatge, sinó que es transforma en un personatge més de la narració, de vegades tant o més important que el mateix protagonista. D'aquesta manera, existeix en la narrativa de Murià una forta personificació del paisatge i la terra, que vehicula el fil temàtic del relat (també hi ha aquest element en la vertebració poètica de Bartra)¹⁶² i que és més evident en un altre conte del període: «Fantasia nocturna». La natura en el cas de «La unitat» s'agermana al costat dels protagonistes, que es revelen com ella, plens de vida en el seu punt més àlgid, la primavera, en una simbiosi home-terra mistificadora:

–Tot dins la mateixa massa... Es sent germana de l'olor dels pins, d'aquelles farigoles que sap al pendís, de les primeres orenetes, del seu jardí boig, dels enciams tendres, de la lloca que picoteja allí al davant, dels terrossos rojos del camp daurat, del rierol que juga amb els palets i de l'herba que li encoixina les vores i dels pollancs que li fan ombra.

162 «La identificació de la dona amb la terra dóna un tipus físic concret: un cos de formes plenes, de malucs amples i sines abundoses, alt, fort, massís, però esvelt i graciós...» Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 22.

D'aquesta manera, el paisatge es presenta com la mateixa Cecília, la germana d'en Guerau, en un exercici en què la dona es torna terra i la terra es torna dona («el jardí boig», «el rierol que juga amb els palets» i «l'herba que li encoixina les vores»). Aquesta unió de la terra-dona, i també de la terra-home, amb en Guerau, vehicula el vitalisme de l'escriptora, de la mateixa manera que remet al positivisme de Zaratustra, i a la poètica de Maragall. L'herència modernista durant el període de preguerra emergeix en bona part dels contes de l'exili i altres obres posteriors. Però en el personatge de Murià encara hi ha una altra clau paradigmàtica, amb relació al modernisme i aquest retorn a la natura. Sense anar més enllà, el nom del protagonista no tindria gaire importància si no fos perquè, a banda de ser un nom força cridaner, fa pensar en l'autor de *La muntanya d'ametistes*, Guerau de Liost. No podem deixar de fer referència, si més no, a la coincidència de noms. Sobretot tenint en compte, d'una banda, els temes de la seva poesia, que, com s'ha apuntat a bastament, versen majoritàriament sobre la natura (el paisatge és el tema que hi ocupa més espai).

És necessari fer una menció especial als noms dels personatges dels contes, que en bona part reten homenatge a la figura d'algun polític o escriptor rellevant. Si a «La unitat» és en Guerau, com a elogi del poeta noucentista, a «El fill de l'heroi» és Bac, en homenatge al polític i militar, a «Ausiàs no vol ser poeta», la referència a l'escriptor és més que clara, i a «Immortalitat», amb Guifré, el paral·lelisme amb el comte català, també.

Tornant a l'anàlisi de «La unitat», quant a la ressonància nietzscheana que plana al llarg de tot el conte, encara convé assenyalar un altre aspecte ben paral·lel a l'obra del superhome alemany, que esdevé el tret de partida del relat de Murià, i és el concepte de la sortida del sol com a anunciadora de les revelacions del protagonista. Així ho manifesta Zaratustra a l'inici del capítol «Abans que surti el sol», d'on precisament Murià extreu la citació que encapçala el seu conte:

Oh, cel que et dreces sobre meu, tu, pur! Profund! Tu, abisme de llum!
Contemplant-te, tinc calfreds de delers divins!

Llançar-me a la teva altura –aquesta és la meva profunditat! Trobar soplug en la teva puresa– aquesta és la *meva* innocència!¹⁶³

Tant Zaratustra com en Guerau són coneixedors de la transcendència de l'existència a partir de l'arribada de l'alba, Zaratustra per mitjà del contacte amb el cel i Guerau de la terra, amb aquesta voluntat que havia plasmat l'autor de *La gaia ciència* de governar el món. Per això, resulta especialment important la identificació del protagonista de Murià amb la terra, molt propera a la visió naturalista de Bartra i el vagabundeig vitalista de Puig i Ferrer.¹⁶⁴

Hi deu pesar el fet, evidentment, que l'escriptora es trobava en aquell moment a Roissy-en-Brie i Villa Rosset, l'any 1939 i els primers mesos del 1940, que és quan van ser escrits els primers contes de la revista, per bé que es van publicar més tard. Ambdós espais, tan Roissy com Villa Rosset, són majoritàriament naturals, de manera que l'escriptora, avesada com estava a la ciutat en els anys de joventut, ara es veu immersa en aquest terreny tan procliu a escriure. D'aquesta manera el paisatge de les escenes de Murià es converteix en l'espai poètic dels relats, alhora que n'és també el físic, fet que proporciona al protagonista de la narració el grau d'energia que el mateix Nietzsche demanava i assolía en la creació. La natura és tan present en la vida de Murià que així es manifesta a les primeres pàgines de la *Crònica*, dedicades al capítol de Villa Rosset, que daten del gener de 1940, com en nombrosos episodis del volum:

Villa Rosset és olor de pomes, flors, til·ler, branques gebrades, icones, pots de confitura, hort i galliner, prada i cavalls, amstatt, poesia, siluetes de trens, idil·li, rams de vesq, neu...

El jardinet era una mica salvatge. Cap a l'extrem, a la vora del reguerol, espessor de brossa florida. Hi havia dàlies de tots colors.

[...]

163 Friedrich NIETZSCHE, *Així parlà Zaratustra*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007, p. 219.

164 Com apunta Joaquim Espinós, ambdós escriptors s'inspiren en el visionari alemany en llurs obres. Pel que fa a Ferrer, explica que «ell també va en busca de la llum, la joia, la gran salut i l'harmonia del mediterrani, i fugint de les boires malaltisses en què l'havien submergit les lectures modernistes i la bohèmia [sic] canalla barcelonina.» Joaquim ESPINÓS, *Història d'un entusiasme. Nietzsche i la literatura catalana*, op. cit., p. 132.

I després començà a caure la neu. Els boscos nus, es glaçaren. Prop de la casa els cavalls i les vaques escapçaven l'herba rígida de gebre. En els troncs dels arbres, els manyocs de vesc; i la boira.¹⁶⁵

Aquest element característic ja en l'obra de l'escriptora també apareix en un grau tant o més elevat que a «La unitat», en un altre conte del període, justament el primer que apareix a *Catalunya* el febrer de 1941, que porta per títol «Rosa i verd», i en el qual apareix, per acabar de reblar l'exercici futur, una nova al·lusió a l'obra de Nietzsche.

El conte és narrat en tercera persona i explica la trobada de dos infants a Tolosa, als afores de la ciutat, mentre contempen un riu i el paisatge que els envolta. L'acció inicial és descrita d'aquesta manera:

Passaven el pont. Ell es recolzà a la barana. Ella també, somrient. Després d'un moments, dons del silenci del noi, saltironà altre cop.

–El Migida em fa tornar alegre. Es que ho és, d'alegre! –Mirava a tots cantons– la ciutat rosa...

–Rosa?

–Sí, és rosa, Tolosa.

–No me n'havia adonat. Només m'agrada el color del canal. Aquest verd fosc de l'aigua, aquest verd de les vores.

–Al meu país hi ha un gran riu ample, profund, gairebé negre. Hi ha una boira, saps?, com fum, que ho fa tot gris.

–Per què has vingut, a Tolosa?

–El senyor Gaston ens hi ha portat. Estima molt la mamà. Volia que coneguéssim el Migdia; ell havia de viatjar-hi pels seus negocis. Però em deixen sempre a Tolosa. Per sort, Nanette no s'ocupa gaire de mi i així sóc lliure.

–Són a Niça, ara?

–Sí.

165 Anna MURIA, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra, op. cit.*, p. 94.

El xicot contemplava l'aigua verda que corria sense soroll, com una recança, entre les dues vores encoixinades d'herba. Era dolç. Aquella inquietant malenconia del canal embolcallada de llum grisa, s'assemblava molt a la malencònica inquietud incomprendible que sentia dins d'ell, el fill de terres del Sud, prop d'aquella magra filla del Nord submergida en tranquil·la infantilitat.

–Al meu país no hi ha rius. No hi ha aquest verd que fa venir tristesa.

–Havies dit que t'agradava.

–Sí. És bonic. Però és que les coses boniques no poden ésser tristes? No és trist, el meu país. Allà el sol crema; la terra és roja.

El fragment és il·lustratiu perquè conté molts elements rellevants pel que fa als eixos temàtics del relat. En primer lloc, el contrast de colors, el rosa i el verd, que s'apliquen per descriure el paisatge i expliciten un altre cop la importància de la terra en simbiosi amb l'ésser humà.

Per a la nena del conte, de qui no sabem el nom, la ciutat de Tolosa és rosa, el color de la bellesa. Per al nen, de qui tampoc no coneixem el nom, però sabem que ve del sud (el lector dedueix que el país d'origen és Catalunya), és més apreciable el verd grisós del canal, un verd grisós, malenconiós, que s'associa amb la melangia que sent per dins, que és l'enyor de la seva terra, una terra que és roja, en clara referència al caràcter antifeixista del lloc d'on ve. L'al·lusió a la tristesa d'aquell que emigra i és lluny de la pàtria és prou evident. Convé recordar que Tolosa és la ciutat francesa que havia acollit Murià abans que es traslladés a Roissy-en-Brie. Va estar-hi dos mesos abans d'anar a viure al castell.

D'aquesta manera, a través del color de Tolosa i del riu, el paisatge es converteix un cop més en el reflex de l'estat d'ànim dels protagonistes, en aquest cas el d'un nen, trist i enyorat, que posa de manifest la tristesa que comporta per a l'home la vivència de la separació de la pàtria.

D'altra banda, la clara unió entre la nena, i el seu intens vitalisme, i Zaratustra és més que evident, no només per la forta presència d'un vitalisme mistificat, sinó per la inclusió d'alguns elements de tast nietzscheà, com els saltirons de la nena, en clara al·lusió al ball de Zaratustra, o la introducció de la figura del «migdia», que

apareix escrit, justament en majúscules, sense relacionar-se amb un personatge concret, espai o temps.

Nietzsche parla de «la filosofia del migdia» en referència a la part del discurs de Zaratustra en el qual es formulen les principals idees del filòsof alemany, el nihilisme i el vitalisme (concretament al tercer capítol de l'obra, on apareix l'episodi «Abans que surti el sol»). El conte, així doncs, acaba de reblar el clau del positivisme nietzscheà que apuntàvem a «La unitat», per mitjà de la nena i en contraposició al pessimisme del noi. Es crea així el binomi vida i mort, que ja s'havia vist en altres relats, i que veurem al llarg de tota l'obra, especialment a *Aquest serà el principi* i *Res no és veritat, Alícia*. En el cas de la darrera, la influència de Nietzsche torna a sorgir d'una manera molt similar, per bé que a partir de dues visions diferenciades, una de masculina, la de Dionís, favorable a l'obra de Nietzsche, i una de femenina, la d'Alícia, que hi estarà completament en contra. El tema de l'home, i especialment el de la dona i les relacions amoroses (i tots els elements que se'n puguin derivar: maternitat, matrimoni, sexualitat, vellesa..., es mantenen com a eix central de la trama.

Al marge de l'evident relació entre l'obra de Nietzsche i Anna Murià, convé assenyalar la importància de la natura en les narracions d'aquest període.

Això és el que ocorre també al conte que apareix publicat l'abril de 1941 a *Catalunya*, i que porta per títol «Fantasia nocturna». Escrit en primera persona, descriu una dona i el que es presenta com la relació amorosa d'una nit a la muntanya.

A «Fantasia nocturna» el concepte de la dona s'uneix al de la terra amb més intensitat quan la protagonista adopta les seves formes, talment com si es tractés de la representació humana de la natura, una selva feta dona que, com veurem en el fragment següent, al·ludeix, Diana, la divinitat grega que representa la natura:

Qui ets tu, digues? Qui ets tu, flexible criatura de grans ulls salvatges, banyada de plata dins la nit fosforescent? Els teus cabells agitats i la teva pell tenen l'olor de la selva.

La lluna esborra el contorn del teu vestit perfumat d'herbes aromàtiques que sembla la túnica escorredissa de Diana.

Qui ets tu?

Ets... Ets la filla de la selva!

Sí. A l'hora de l'alba, danses a l'entorn dels arbres vestits d'eura i dels matolls espessos; t'enfiles a les roques cobertes de líquen. Els teus peus trepitgen l'humus amb una joia sensual. Sacseges les branques i en fas caure les flors, desfullades, sobre els teus cabells; i saltirones sota la pluja perfumada llançant petits xisclets de bèstia lliure.

[...]

Filla de la selva! Pertanys a la nit. Pertanys a la terra com els arbres i els matolls. Com la terra i els cels, com els astres i les branques, com el mar que llua allà baix i ens envia el seu alè salobre, com aquest humus olorós que trepitges amb els teus peus inquiets, com les fulles i les ombres d'aquesta nit fantàstica, tu tens l'amor a les venes.¹⁶⁶

El text il·lustra a la perfecció aquesta dicotomia dona-terra, que és descrita com un ésser salvatge, la «bèstia lliure», que es reivindica des d'una visió romàntica. Per això, Violeta, que és el nom que Murià dona a la dona al final del relat (a banda del nom de flor, la identificació amb la simbologia de Tolosa es torna a evidenciar), és la filla de la selva, o la selva mateixa, en definitiva. La dona de Murià és femenina, terrenal, tel·lúrica i sensual. No és encara, malgrat tot, una dona maternal, com sí que l'és la dona-mare d'Agustí Bartra. El binomi feminitat-natura, queda palès al llarg del conte, no només en el sentit humanitzador, sinó també en el sentit amorós, perquè, al cap i a la fi, el conte descriu l'amor d'un home envers la natura, que a la vegada és la seva companya sentimental; per tant, un amor a *deux*, en què la natura exerceix una doble funció, la personificació i representació de la dona, d'una banda, que és la Violeta, i l'escenari per a la consecució de la relació sentimental (tal volta sexual) de la parella, de l'altra:

Mira la falda de la muntanya l'herba blana i les ombres sonores. El cim coronat d'estels serà el nostre capçal sumptuós. La terra s'eixampla sota els nostres cossos en llit immens. La seda de la lluna ens fa de cobrellit.

166 Anna MURIA, «Fantasia nocturna», *op. cit.*, p. 6.

D'aquesta manera, la relació de la parella durant la nit arriba al seu punt àlgid quan es posa de manifest el caràcter etern del seu amor, reforçat per la idea de la immortalitat de l'home i en sintonia amb l'eternitat de l'univers, un concepte que Anna Murià havia manifestat a «La unitat» i que evidencia la forta empremta nietzscheana de la producció de Murià, a la qual hem anat apel·lat des dels inicis del capítol:

Nosaltres, eters humans nascuts al si de la natura lliure, perduts dons l'univers fecund, pertanyents al segle sense xifra.

Tu, flor de la selva.

Com la palmera mascle del desert, obeeixo la llei eterna d'aquest univers que ens té.

Ets la flor que s'obra...¹⁶⁷

El passatge revela, en poques línies, bona part dels elements que l'escriptora havia introduït als contes anteriors, especialment a «La unitat», com a colofó de les idees que es van vehiculant al llarg de tota l'obra: el vitalisme, descrit a partir de «l'univers fecund», la infinitud del temps amb el «segle sense xifra», la llibertat moral en relació amb la natura («nascuts al si de la natura lliure») i la introducció d'un nou element, a partir d'ara recurrent, el de la sexualitat femenina (sensualitat i panerotisme) visible amb «la flor que s'obre», en el cas femení, i la «palmera del desert», en el masculí.

Encara trobem altres elements que també apareixen als contes de la guerra, com és el cas de la identificació de la pluja-feminitat-llibertat, «saltirones sota la pluja perfumada»¹⁶⁸, de «Sota la pluja». O l'element del ritual amorós, com a clímax de l'escena nocturna, que es posa de manifest al desenllaç, «va a acomplir-se un ritus sagrat, d'acord amb les lleis de la selva». Un ritual que està apadrinat per diversos elements de la natura: «els arbres canten amb veu solemne», «els genis del bosc amagats darrera els arbres, esperen el moment de descabdellar entorn dels vells troncs plens de molsa llur folla dansa.»

167 Ibídem.

168 Anna MURIÀ, «Fantasia nocturna», *op. cit.*, p. 6.

D'alguna manera, el caràcter sagrat, místic i espiritual, tel·lúric i cosmològic de l'episodi sexual, el veurem també a «Hosanna» i «La dona que no ha estat mai noia», però molt especialment a *Aquest serà el principi*, en què la sexualitat femenina té un paper rellevant.

Sigui com vulgui, per tal de recapitular, convé assenyalar que els contes de *Catalunya*, a banda dels casos que analitzem a l'estudi de *Via de l'est*, conformen un corpus de relats caracteritzats per dos elements molt concrets: la posada en escena de les idees existencials i el sentit de transcendència (d'herència nietzscheana), inserides per mitjà de l'auspici de la natura; i les relacions amoroses home-dona, relacionades amb l'idea de llibertat. Aquests dos pilars ideològics ja havien començat a despuntar a les pàgines de *La peixera*, *La revolució moral* i els contes de la guerra. Una continuïtat lineal molt marcada, com hem vist, per l'empremta del vitalisme de Maragall i, de manera més accentuada, per la presència del filòsof alemany.

4.3. *Via de l'est*: els inicis de la literatura testimonial

L'any 1946 Anna Murià va publicar *Via de l'est*, un recull de set narracions repartides en un total de vint-i-quatre pàgines, algunes de les quals ja havien aparegut a *Catalunya* i que es van anar reeditant posteriorment a les pàgines de les publicacions de l'exili mexicà: *Lletres* i *Pont Blau*.

Amb la novel·la l'autora reforça les seves passes per la narrativa breu, i molt especialment la de caràcter autobiogràfic, que ja havia iniciat a *Joana Mas*, el 1933, i *La peixera*, el 1938, i que es convertirà en una constant al llarg de tota l'obra, ben especialment a *Aquest serà el principi*.

Alguns dels contes de *Via de l'est* també s'han reeditat posteriorment en revistes i reedicions diverses, com és el cas d'«Hosanna», aparegut a *Anna Murià i Agustí Bartra. Dos contes autobiogràfics*.¹⁶⁹ El conjunt de narracions que conformen el volum de *Via de l'est*, que agafa el nom d'un dels contes, dreça el gruix del contingut al relat de les vides dels intel·lectuals de Roissy-en-Brie, en el qual es converteix en una mena de compendi de personalitats marcades explícitament pel conflicte de la guerra civil i l'exili.

També hi trobem narracions de caràcter autobiogràfic, com és el cas d'Hosanna, en què es relaten els inicis de la relació sentimental d'Agustí Bartra i Anna Murià. El poeta i l'escriptora havien unit les seves vides l'octubre de 1939, després d'uns mesos de coneixença al *château* de Roissy-en-Brie, i la residència de Villa Rosset.

Com posa de manifest l'autora a la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, l'inici de la relació sentimental dels dos escriptors no fou gens fàcil, com a conseqüència de la manca d'interès del poeta envers la novel·lista. Així ho certifica l'escriptora a la *Crònica* quan recrea els primers episodis de la unió:

No sentí pas per mi un enamorament fulminant. Els primers dies no féu més cabal de la meua presència que de la de qualsevol altre. Quan s'hi fixà, fou perquè era jo la més propera a ell, la més lliure i, segons que li deien, fàcil d'abastar.

169 Jaume AULET (ed.), *Anna Murià i Agustí Bartra. Dos contes autobiogràfics*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, 2000.

No vaig pas oferir-me ni vaig perseguir-lo; el respectava massa per fer-ho.

Fou durant la primera quinzena d'octubre que el seu glaç començà a esquerdar-se. Un vespre, acabada la feina de la cuina – havíem estat de torn –, quedàrem sols; ell va ajeure's damunt la gran taula de fusta; jo em vaig asseure a prop, de colzes a la taula. Ell, amb els ulls al sostre, parlà. Digué el seu concepte de l'amor, de la dona en la vida d'un home com ell, amb frases breus i vagues, però dures i contundents. La dona ocupava un lloc secundari; primer era l'obra, la vida; de vegades la dona li servia de pedra de toc; una dona en la seva vida havia de sotmetre's als interessos d'ell, havia d'acceptar la servitud, perquè ell no podia desviar-se. No em mirava, no m'al·ludia. Però jo vaig entendre que allò era un indirecte plantejament de condicions.¹⁷⁰

En efecte, la relació no fou gens senzilla al començament (tampoc ho va ser en els anys posteriors), perquè Bartra al principi no se sentia atret per Murià. A més, s'hi va sumar el fet que el poeta tenia força clar quin lloc ocupava la dona en la seva escala de valors, per sota de les aspiracions literàrie, que en determinava el caràcter secundari. Aquests dos fets, que semblen clarament irreconciliables amb la idea de la unió amb Murià són precisament els que van propiciar la conversa reproduïda en el fragment anterior, els que van provocar, paradoxalment, que aquella mateixa nit la futura parella sortís a passejar pels voltants del castell i s'acabés unint.

Després d'una llarga caminada en silenci, aquella nit començà el que seria la seva relació formal, la gènesi del seu amor, que quedà plasmat a «Hosanna» per mitjà de la via literària, i a la *Crònica*, amb la memòria:

Després em proposà de sortir a passejar dins la nit ventejada.

Passàrem per un senderol entre marges d'herba blana. Potser, enmig del silenci, vaig preguntar-li què pensava. M'assenyalà un gran arbre de brancatge estès i inclinat cap a terra.

–Estava pensant –digué– que vós i jo podríem unir-nos sota aquell arbre.

I continuà caminant.

La punyida fou terrible. Allò que temia! La franquesa brutal de la declaració li llevava tota ombra de cinisme, però no era per això menys dolorosa.

Em vaig posar a plorar. Ni un mot no vaig contestar-li. Només caminava plorant.

170 Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 84-85.

Va preguntar-me per què plorava i no vaig saber com dir-li la decepció enorme i el meu veure-ho tot perdut. I vaig continuar plorant, sense contestar.

A la fi ell, emprant unes paraules de Malraux, es declarà *foutu*. («Quan una dona descobreix l'infant en l'home, "il est foutu".»)

El vent eixugà les meves llàgrimes i ens diguérem bona nit a l'entrada del castell.

La nit de vent!... La nit de vent!... El nostre amor fou apadrinat pel vent. Al cap d'uns mesos vaig dir tota la dolorosa exaltació del naixement de la nostra unitat sota el crit d'«Hosanna!», vaig dir la gravidesa d'aquella hora en què només passà el vent, unes petites paraules, unes llàgrimes. («Hosanna!» és una de les meves narracions de *Via de l'Est*.)¹⁷¹

Les paraules de Murià evidencien, en paraules de Jaume Aulet, que «l'escena fou tan decisiva per a la vida futura de la parella que tots dos, escriptors com eren, van decidir convertir-la en literatura»,¹⁷² en referència a *Hosanna* i *Una nit de vent*, reeditats a *Anna Murià i Agustí Bartra. Dos contes autobiogràfics*.¹⁷³

Llegint aquest fragment, descobrim alguns elements rellevants de la narració, com és el cas de l'arbre, de «brancatge estès», aparegut a les primeres línies, com a padrí de la unió; el vent, intens i incessant, com a anunci i presagi del que està a punt d'esdevenir-se; i el plor de la protagonista, un plor infantil, que s'amaga darrere el concepte de «pèrdua» de l'amor, de no consecució, com a màxim exponent de la unió de la parella; una pèrdua que al final és en si mateixa un guany.

A «Hosanna», en definitiva, l'escriptora atrapa i prefigura, per mitjà d'una sola veu, el que fou l'essència del seu matrimoni, un cúmul d'alegries i bons moments, però també de desesperacions:

Perderes el teu rictus d'estilet quan em veieres plorar com un infant. Jo no saberes què fer de mi, que et seguia i esperava. Només saberes dir, com si parlessis sol:

–Aquella frase de Malraux... «Quan en algú descobrim l'infant nous sommes foutus».

Et seguia i t'esperava.

171 Ibídem, p. 85-86.

172 Jaume AULET, *Nota introductòria* a Jaume Aulet (ed.), *Anna Murià i Agustí Bartra. Dos contes autobiogràfics*, op. cit., p. 10.

173 Ibídem.

Què esperava? Tot el que tu poguessis dur-me. No ho sabia. Si hagués sabut el que esperava!

Esperava el que ha vingut després. Les hores de turment i les d'èxtasi, les de desconfiança il·lusa, les de tràgica desesperació.¹⁷⁴

El fragment inicial del conte no només il·lustra la importància de l'episodi de «la nit de vent» per a l'escriptora, com a tret de sortida de la relació amb Bartra, sinó que també palesa l'intens lligam que existeix entre vida i obra en l'exercici literari d'Anna Murià, especialment quan es tracta de la faceta amorosa.

D'aquesta manera, les narracions es converteixen en una mena d'apèndix narratiu que complementa la *Crònica*, a la vegada que la *Crònica* complementa les narracions en un apèndix testimonial, un autèntic joc *a deux* que es torna, en molts moments, gairebé indestriable.

Tornant al conte d'«Hosanna», convé apuntar que el tema central és la consecució de l'amor i la relació de parella (en el que semblava una no consecució, un avortament abans de començar). En el cas de Murià aquest inici es tradueix en inquietud i incertesa, una incertesa que es fa visible al llarg dels primers anys del matrimoni, com a conseqüència del ràpid enamorament de l'escriptora i l'encaix lent i opac del poeta. La seva és una relació que queda, des dels inicis, coronada per les temences i «els trens negres de tràgic compàs», fins ben entrada la maduresa:

Però hi passaven trens, per la plana dolça. Trens negres, amb un sotrac de monstruós rellotge d'agonia, embolcallats de fum que els feia fantàstics, tallant el paisatge com una arma inexorable.

Les teves mans, que escampaven flors, disparaven a voltes trens negres de tràgic compàs, afuats.

I fou ja una obsessió. L'obsessió del pas dels trens, desfilant pels meus ulls en una llarga silueta fumosa, pel meu cervell en un tro sincopat, fregant-me pel rostre concret de desesperació l'alè d'aquell nom: Anna Karenin.¹⁷⁵

174 Ibídem, p. 18.

175 Anna MURIÀ, «Hosanna», *op. cit.*, p. 19.

La imatge dels trens com a símbol del mal presagi, i la mort, en l'amor, i la mateixa citació d'Anna Karenina, posen de manifest l'intens lligam que existeix entre el conte de l'escriptora i l'obra homònima de Tolstoi, en què el transport de vies té una especial significació. L'exemple el tenim amb els nens que juguen a trens als primers capítols de la novel·la o l'accident d'un treballador que cau a les vies de l'estació del tren quan Anna Karenina torna cap a Moscou. Evidentment, el tràgic final de la protagonista, (Anna Karenina es llança a les vies del tren d'una estació de ferrocarrils i ho fa per amor) hi va intrínsecament lligat. L'associació de l'estació amb la mort i el dolor, com a símbol de la desgràcia de l'amor impossible, el no correspost, o el patiment amorós, també és emprat a «Hosanna» amb una voluntat molt similar, per bé que Murià aviat rectifica el sentit de les al·lusions de Karenina («passant els dies, l'evocació d'Anna Karenin fou ja com el buf d'un ridícul melodrama»).¹⁷⁶ El matrimoni amb Bartra serà reeixit. Malgrat tot, les sensacions inicials de l'escriptora són més aviat de temença, com la mateixa Murià reflecteix a la *Crònica* i amb relació al paral·lelisme de Karenina:

La idea de la mort, de Rilke. Els meus sofriments. El meu nom d'Anna. El tren que passava per davant dels meus ulls (ja ens havíem traslladat a les habitacions del darrera). L'Anna de Tolstoi. Tot plegat, en les hores pitjors, em semblava preparat pel destí. I el destí preparava tota una altra cosa que jo no sabia.¹⁷⁷

A «Hosanna», tanmateix, a banda dels elements metalingüístics, també hi fan acte de presència alguns personatges i simbolismes, que tornen a veure la llum en d'altres obres de l'escriptora, concretament a *Aquest serà el principi* i la inèdita «El prelude postergat»¹⁷⁸ (que constitueix la primera part de la novel·la i la gènesi vital dels personatges). És aquí on és descrita per primera vegada Martina Ordal, una de les protagonistes de l'obra. Curiosament, Martina Ordal, que és una àvida lectora de novel·les, també llegeix *Anna Karenina*, perquè només «una torturada» com ella «ho pot comprendre».¹⁷⁹ La nova al·lusió a l'obra de Tolstoi no passa gens desapercebuda, no

176 Ibídem.

177 Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 88.

178 Anna MURIÀ, «El prelude postergat» [inèdit]. Es tracta d'un plec de 102 pàgines, mecanografiat a una sola cara, que es troba als papers personals de l'escriptora al Fons Bartra-Murià de l'Arxiu Històric Comarcal de Terrassa i que va ser retirat de l'edició final per recomanacions de l'editor.

només pel caràcter i la significació en connexió amb Murià, sinó perquè a «Hosanna» l'escriptora ja n'havia fet esment. Els paral·lelismes entre Anna Karenina i Martina Ordal (també Murià) acaben de reblar el clau del sistema de concepcions sobre l'amor de l'escriptora, una escala de valors marcada per l'ideal romàntic, que ja s'havia anat manifestant als contes i articles publicats a *La Dona Catalana*. L'evident fusió de Karenina-Murià-Ordal, igual que el paral·lelisme de Tolstoi i Lyovin, certifica la devoció de l'autora cap al company sentimental (ben propera a la de Karenina vers Lyovnin). No només hi havia devoció per tractar-se de qui es tractava (un poeta conegut als anys trenta, que ella havia conegut durant la Fira del Llibre el 1938, i sobre qui havia escrit fins i tot un article), sinó com a mostra de la materialització de l'ideal amorós de Murià, encapsulat pel lliurament total i absolut a la parella («si hagués sabut que era una euga que vibraria submisament sota el teu pes, no hauria plorat»)¹⁸⁰. L'escriptora havia fet abans de la guerra tota una declaració d'intencions a «L'home admirat», en el qual posava de manifest l'admiració total d'una dona al company sentimental, a mode de professió de fe d'una religió.

La concepció d'aquest amor, lligat al lliurament, es materialitza a «L'home admirat» per mitjà d'una frase reveladora: «et vull perquè t'admiro».¹⁸¹ Una admiració que passa, és clar, per «un suport moral per les lluites d'ell». Sembla que el destí jugués irònicament amb l'escriptora: el suport i acompanyament absoluts a les dedicacions professionals i literàries del company eren el viu reflex de la passió que sentia Anna Murià pel al poeta.¹⁸² No és estrany, doncs, que la relació de l'escriptora amb Agustí Bartra adoptés a «Hosanna» la figura d'un credo amorós:

179 Anna MURIÀ, «El preludi postergat», *op. cit.*, p. 37.

180 Anna MURIÀ, «Hosanna», *op. cit.*, p. 18.

181 Anna MURIÀ, «L'home admirat», *op. cit.*, p. 26.

182 «Una passió que havia culminat en la seva inusual relació de parella amb ell, però que també es manifestava inequívocament en una fidelitat sense esquerdes a tots els seus efectes». Miquel DESCLOT, «El gall ja no canta per ningú», pròleg a Agustí BARTRA, *El gall canta per tots dos*, Terrassa, Mirall de glaç, 2008, p. 10. Al pròleg de l'edició facsimil d'un exemplar de l'edició pòstuma d'*El gall canta per tots dos*, en el qual Anna Murià havia fet anotacions, Miquel Desclot afegia que Murià era «una dona que reconeixia en els darrers versos del seu poeta una manifestació final de la seva immarcescible joventut, de la seva exaltació d'enamorat infatigable, i que, en el seu propi enlluernament de dona encensament enamorada, se li declarava no tan sols fidel fins al final, sinó inclús adoradora fervent (amb una ardorosa religiositat que, conscient de l'evidència d'una veritable epifania, li feia escriure "El" amb majúscula cada vegada que es referia a l'amat venerat». *Ibidem*, p. 10.

Jo era ja una mística de tu. M'havia prosternat davant teu, havia fet professió de la meua nova fe: tu, ets Déu. Que ningú no intenti fer-me perdre la fe!¹⁸³

Aquest sentit de Déu en la parella no és la primera vegada que apareixia en un conte de Murià. Ja havia fet acte de presència a «El déu de la velocitat» i en altres narracions posteriors, com «Haima». L'amor fou tan important per l'escriptora que es va convertir en la pedra foguera de la seva obra.

Els simbolisme i la poetització, que s'havien vist a les narracions dels inicis, van tornar a treure el cap durant l'etapa de l'exili, sublimats per l'efecte amorós de la parella, al costat de la desconstrucció de la guerra i l'exili. L'escriptora, igual que un poeta, pretén commoure el lector, emocionar-lo, fer-lo sentir, a partir de la visió d'una vivència íntima marcada per un moment convuls.

«Hosanna», a més a més, es basteix amb l'ajuda del record d'elements onírics, disgregats sobre el paper amb una voluntat mistificadora molt similar a la de «Haima» i altres contes, que converteixen la narració en un relat de caràcter líric:

Després d'haver-te dit la veritat, quina satisfacció plena de temences!

Vindria...

Dins l'empenta fosca i freda del vent, esperava que sabessis que tot en mi depenia de tu.

Esperava que el meu insomni damunt del coixí et sentís en la penombra dient: «deixa'm només acariciar-te els cabells...

I que l'amor novell em donés el desig d'ésser tota cabells.¹⁸⁴

L'episodi de la passejada durant la primera nit es fusiona d'aquesta manera amb la segona trobada de la parella, quan ambdós s'allotgen a Villa Rosset, una altra nit en què surten a passejar i Agustí Bartra demana a l'escriptora de passar la nit junts. A propòsit d'aquesta qüestió Murià també escriu a la *Crònica*:

183 Anna MURIÀ, «Hosanna», *op. cit.*, p. 19.

184 *Ibidem*, p. 20.

No prometia res. Què podia prometre, dins la seva situació?

No sabia on el menarien els seus sentiments. Assegurava que no hi havia cinisme en el seu obrar, i era cert. Jo sabia que l'angunieaven els dubtes. Però...voldria venir a la meua cambra, una nit.

-En qualsevol moment et donaré aquest llibre, l'estepa. Si el prens, voldrà dir que em permets de venir. Només voldria acariciar-te els cabells.¹⁸⁵

El capítol relatat a la *Crònica* i a «Hosanna» posa de manifest no només el caràcter autobiogràfic de l'obra de Murià, sinó també el pes poètic que atorgava a la seva relació sentimental, la voluntat poetitzadora, si més no, de l'escriptora vers la pròpia història d'amor:

Tot això, tan perfecte, tan complert, altura suprema, cim dels cims de les il·lusions, llum de les llums, plenitud, principi i fi, més enllà del somni, tot això és el que esperava sense comprendre-ho aquella nit, quan et seguia tremolant, dins dels xiulets del vent, els peus xipollejant en el fang, a les portes del bosc negre, vora els marges d'herba blana i els arbres de dosser remorejant.

Sota aquell arbre sacsejat pel vent la sang hauria pogut unir-nos. Però no. Jo vaig plorar.

Després tot ens ha unit.¹⁸⁶

La bellesa de la plenitud de la parella que ha portat a l'escriptora al «cim dels cims de les il·lusions» contrasta amb la foscor «d'el bosc negre», «els xiulets del vent», que es converteixen en un mal auguri, i «els peus xipollejant en el fang», una ambigüïtat força extrema que delata el caràcter ambivalent de la relació, com abans apuntàvem.

Pel que fa al significat i les idees, l'escriptora corrobora la seva passió pel món de la natura, la identificació d'ella mateixa amb la terra i el paisatge que l'envolten, sublimats per l'arbre de brancatge espès, com a símbol de protecció i durada de la parella. L'arbre, no debades, existia de veritat, tal i com es relata més endavant a la

185 Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 87.

186 Anna MURIÀ, «Hosanna», op. cit., p. 23.

Crònica, i és per això que l'escriptora li atorga una continuïtat simbòlica en altres testimonis literaris posteriors, el més evident és el del roure als Pirineus d' *Aquest serà el principi*, fet pel qual podem pensar que l'arbre de Roissy, en realitat, n'era un.¹⁸⁷ Als contes de l'etapa de l'exili es comença a teixir i expansionar un corpus de símbols molt concret, més aviat propi de la poesia (el seu company era poeta i la seva relació amorosa n'havia de ser d'alguna manera particip), que aporta al conjunt de l'obra de Murià un degoteig constant d'abstracció i fantasia. L'escenari de Roissy, els passeigs solitaris i compartits dels habitants pels seus voltants, l'atmosfera de reclusió, en definitiva, d'un petit oasi, que és paradoxalment una presó (per sortir de Roissy havien de demanar permís), passen a formar part de la matèria vital de cada dia i van directament relacionats amb l'estat d'ànim de l'escriptora i els intel·lectuals que conviuen amb ella. Tan és així, que en bona part dels contes aquest paisatge esdevé una al·lusió elegíaca del sentiment de pèrdua de la pàtria que han deixat enrere, de l'atmosfera de la mort i la guerra que s'ha impregnat per tot arreu i de les primeres sensacions d'incertesa envers l'exili i el futur. Però també de l'amor.

Tornant als paral·lelismes que miràvem d'il·lustrar amb la novel·la de Tolstoi, convé assenyalar un altre cop la inclusió dels trens en el relat, fet que no passa desapercbut tampoc per la mort d'una noia a l'estació de Roissy-en-Brie la tardor de 1939. L'episodi va marcar tant l'escriptora i alguns companys del *château*, que va quedar plasmat en un altre conte, «Via de l'est», que és el que va donar títol al llibre, i que constitueix el relat més atípic del recull pel que fa a la temàtica.

Relata la mort de Marie-Thérese, la filla del cap de l'estació de trens de Roissy-en-Brie (Anna Murià i Mercè Rodoreda la coneixien), que es llença a la via del tren com a conseqüència dels estralls de la guerra. La «via de l'est», com explicà Murià a les entrevistes de Grifell, és la via per on circulaven els combois que anaven i venien d'alemanya, carregats de soldats i munició.¹⁸⁸ D'aquesta manera, amb Marie-Thérese,

187 Així ho evidencia també un altre conte del recull en què llegim que «les tardes d'estiu anàvem a passejar per aquell camí que ombrejaven els roures, entre el bosc i la via ferrada». Anna MURIÀ, *Via de l'est*, op. cit., p. 23.

188 «I en aquest, doncs, hi ha la Marie Thérèse, una noia francesa, que era filla del cap d'estació, una estació que només tenia un sostre, una cosa petita, perquè era un poblet molt petit, només tenia dos carrers. La noia aquesta a més a més ens feia de cambra, servia la taula... La via del tren era la que anava cap a Estrasburg, cap a la frontera alemanya, és a dir, anava cap a l'Est. I quan va esclatar la segona guerra mundial vàiem passar per allà trens carregats de soldats, carregats de canons, ens passaven davant les finestres...» Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p. 118.

l'escriptora presenta un personatge trasbalsat per la guerra (Segona Guerra Mundial), que acaba suïcidant-se justament a les vies del tren que porta la mort a centenars i centenars de persones. Al començament l'autora descriu amb aquestes paraules la protagonista:

Ella vivia en una caseta blanca annexa a la minúscula estació, amb el seu pare – invàlid de la Gran Guerra – amb una cama de fusta, que prenia els bitllets dels viatgers i abaixava la barra quan venia el tren – el seu germà, que treballava al poble veí i venia en bicicleta, i la seva germana.

Sovint portava flors al cap. La recordo darrera la taquilla, amb les seves galtes blanques rodones, amb els seus llavis molsuts i els seus ulls maliciosos. Per despatxar es posava ulleres.

Era amiga dels refugiats, tot i que es murmurava que era ella qui donava l'avis a aquell comissari reganyós que sempre es presentava a fer revisió –quina casualitat!– el dia que un de nosaltres havia sortit del poble sense permís. Però bé podia ésser el seu pare, el coix sorrut que mastegava paraules inintel·ligibles que ens foradava el bitllet.¹⁸⁹

El conflicte que ja s'havia despertat a Europa, i que es relata a partir de l'estació de trens de Roissy,¹⁹⁰ ocupa un lloc central en la narració a partir del pas diari de refugiats i soldats («trens de soldats i de municions passaven sense aturar-se per la petita estació enjoiada de dàlies»¹⁹¹). A mesura que avança la trama la protagonista, Marie-Thérese, va acomiadant-se dels seus éssers més estimats (el germà, el promès...) fet que la sumeix en una tristesa profunda que la duu al tràgic final:

El jove cafeter marxà. El germà de Marie-Thérese també marxà. I el seu promès també era fora, ens digué ella.

Quan vingueren les glaçades, Marie-Thérese encaputxada de llana, passava sola per la carretera blanca. Sortia al jardinet, amb esclops, a espolsar el gebre de les mates sense color. Mirava la boira.

189 Anna MURIÀ, *Via de l'est*, op. cit., p. 23.

190 L'escriptora el descriu així: "Via de l'est". Aquest conte està inclòs a *El país de les fonts*. Aquest és l'únic que m'agrada i l'únic que he salvat. Els altres no em satisfan, els trobo prou bons.» V. Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p. 118.

191 Anna MURIÀ, *Via de l'est*, op. cit., p. 24.

Els refugiats també anaren marxant. Ara l'un, ara l'altre, amb totes les maletes, arribaven empolsats de neu a l'estació, i Marie-Thérèse els despatxava el bitllet per darrera vegada. Després, quan venia el tren, eixia a l'andana, els abraçava i els feia un petó a cada galta.

Cara avall li rodolava una llàgrima.¹⁹²

Aquest fragment, que constitueix el nucli del conte, posa de manifest la fugida forçada dels refugiats més propers a la protagonista, la cruesa de l'hivern, la constant convivència amb la guerra, des de la impotència de la rereguarda, i el dolor, per consegüent, de tota l'etapa del conflicte. Els refugiats catalans que venien de la seva pròpia guerra, la civil, també en van patir les conseqüències, com demostra el fet que tots els intel·lectuals catalans van haver de marxar, finalment, de Roissy.

Pel que fa a la segona part del conte, que és molt succinta i que correspon al desenllaç, relata el tràgic destí de la francesa (per mitjà d'un fragment d'una carta que Mercè Rodoreda envià a Anna Murià), i la partença de l'escriptora cap al continent hispanoamericà. El fragment palesa novament el caràcter oníric de les proses de l'autora:

Jo vaig partir un dia que amb el cristall del glaç la plana era un palau de fades. Vers les distàncies. Cap al blau del mar i l'or del sol.

Mesos després m'arribà una lletra.

«La primavera meravellosa d'aquesta plana mai no havia estat tan pròdiga amb perfums i verds i dolcesa florida. Quina munió de violetes damunt de l'herba! Quina alegria de branques de lilàs! Les tiges del muguet pertorbador ja començaven a obrir les campanades sota les amples fulles humides que encatifaven el bosc. Arribà el bramul dels canons precedint la invasió. Restàvem molt pocs al poble. Fugírem...»

La lletra duia una post-data:

«Saps la Marie-Thérèse?... Un bell matí de maig es posà un vestit blanc i una flor als cabells... i es deixà agafar pel tren.»¹⁹³

192 Ibídem.

193 Ibídem.

La importància de la natura com a element anunciador dels esdeveniments, i molt especialment de les estacions i de la climatologia, que reflecteixen el pas del temps i el pas dels refugiats que vénen i se'n van, és innegable. Hi ha una progressió simbòlica en el canvi de les estacions, que es dibuixa amb aquests elements: el blanc de la carretera (amb les glaçades) i el blanc de la casa de Marie-Thérese, en una referència clara a la mort de la natura, i en aquest cas, a la mort de la noia, que es llença a la via del tren amb un vestit blanc i una flor als cabells.

Així, l'adveniment de la tardor, amb la caiguda de les primeres fulles i la plana que «llangueix», comporta l'arribada dels primers trens amb municions provinents d'Alemanya, en una relació causa-efecte que continua amb l'hivern, les glaçades i la marxa dels refugiats. Després, la primavera, que és descrita amb paraules de Rodoreda, precipita la invasió dels alemanys, una estació que «mai no havia estat tan pròdiga de perfums i verds i dolcesa i florida».¹⁹⁴ Convé apuntar, en aquest sentit, que en aquells moments Mercè Rodoreda vivia els primers mesos de relació sentimental amb Armand Obiols, la qual cosa vol dir que l'escriptora passava un dels seus millors moments, per bé que el context del voltant fos de guerra i desesperació. La inclusió de la carta de Rodoreda dins el conte de Murià no només és interessant perquè demostra l'estreta relació epistolar que hi havia entre les dues novel·listes, sinó perquè també constitueix un procediment gairebé únic, si tenim en compte que en un sol text es combinen paraules de Murià i de Rodoreda. Es tractaria, d'alguna manera, d'una narració escrita a dues mans, d'una forma no planejada, per part de Rodoreda.

«Via de l'est» és l'únic del recull que no fa referència als protagonistes de Roissy-en-Brie, per bé que la voluntat testimonial i autobiogràfica del text l'arreglera amb tots els altres. Aquest sí que és el cas «La dona que no ha estat mai noia». Narrat en primera persona, com un monòleg interior, explica la història d'una noia que contreu matrimoni de molt jove, víctima d'una unió concertada, i que troba l'autèntic amor quan ja és adulta. La història recrea, és evident, la vida de Mercè Rodoreda, amiga i companya d'habitació de Murià a Roissy-en-Brie. Rodoreda es casà a l'edat de vint anys amb el seu oncle matern, Joan Gurguí, però el matrimoni es va trencar de seguida. Després Rodoreda es va exiliar i va iniciar una relació amorosa amb Armand Obiols. El

194 Ibídem.

conte dissectiona a la perfecció els diferents capítols vitals de l'escriptora, que van des de la joventut fins a l'èxode, passant pel matrimoni decebedor amb l'oncle, un marit que era vint anys més gran que ella:

Fins als dinou anys, moltes tempestes passaren per la meva ànima, moltes dolors oprimiren les meves solituds, molts dubtes em sacsejaren, molts plors, secs i humits, em cremaren els ulls, les tenebres pesaren sobre insomnis de plany i sobre insomnis de lluita.

Aleshores ens casàrem.

Però després vaig comprendre. I el vaig odiar. Vaig fer una gran riulla, la primera d'aquestes meves, i vaig fugir.¹⁹⁵

Mercè Rodoreda i Anna Murià van passar tantes hores juntes a l'habitació de Roissy-en-Brie, a les diverses dependències del *château*, i després a la casa de Villa Rosset, que aviat van iniciar una amistat que s'afermaria els primers temps de l'exili. El conte de Murià, segons llegim a les primeres línies del relat, és fruit d'una confessió de Rodoreda, un dia que ambdues escriptores es devien trobar assegudes en un banc, suposadament als voltants del *château*, tot conversant de les seves intimitats: «és estranya l'evocació d'aquelles coses aquí, entre aquests grans arbres mullats, en aquest banc de pedra amb el verdet de la humitat, en la boira suau, damunt la dolça catifa d'herba!»).

El relat, malgrat tot, va més enllà del fracàs matrimonial i se centra en la qüestió de la joventut escapçada per culpa d'un matrimoni prematur. La importància del tema de «la noia» com a eix central és reveladora, no només pel que aporta amb relació a la personalitat de Rodoreda, sinó pel que suposa com a continuïtat de la qüestió femenina. La narració també toca el tema de l'adulteri per mitjà d'una dona que ha abandonat el marit i el fill, i que emprèn una aventura amorosa amb un home que també és casat. El suport que donà Murià a Rodoreda pel que fa a l'afer Obiols és més que conegut i es palesa dins les pàgines del conte.

195 Anna MURIÀ, *Via de l'est*, op. cit., p. 8.

A «La dona que no ha estat mai noia» es presenten els dos eixos temàtics principals separats per dues parts diferenciades: l'etapa de la Rodoreda-nena, que tracta la infantesa i la joventut, i els inicis de la relació sentimental amb l'oncle, situada en el passat; i l'etapa de la Rodoreda-dona, que forma part del present i que es posa de manifest quan el narrador parla del moment en què és conscient que el casament amb l'oncle ha comportat una ruptura del propi creixement vital. Per això, la protagonista del conte, que es diferencia de la resta de noies perquè no riu com elles, esdevé «la dona que no ha estat mai noia»:

El món em va rebre. En ell hi havia tot allò que jo abans hi endevinava: bellesa, idees, mots, vides, creació, anhels...

Hi havia noies. Jo me les mirava de prop. Que eren clares i musicals!

Al món la gent reia. I jo volia riure més fort que ningú.

Aquella rialla meva travessava l'espai com una llança de veu, feia vibrar l'aire i tothom em mirava interrogant. Ara encara salta sovint la meva rialla-llamp, encara suscita la interrogació.

Què hi ha en la meva rialla?¹⁹⁶

Pel que fa a la manca d'innocència i jovialitat del personatge, s'introdueix l'element de la rialla, un recurs que ens és familiar perquè ja havia aparegut al primer conte que Murià havia publicat a *La Dona Catalana*.

D'aquesta manera, la rialla de la noia es contraposa ben aviat a la seriositat de la dona madura, que s'ha casat i ara és mare, igual que Rodoreda (i Joana Mas, que deixa enrere «els jocs d'infant, les puerilitats de l'adolescència»¹⁹⁷ quan sent les punxades al ventre del fill que ha d'arribar).

El binomi tristesa-rialla és el mirall del binomi dona-noia, que al seu torn es converteix en el doblet joventut-maduresa, en connexió amb el matrimoni i la maternitat. El conte de Murià, així doncs, continua essent el reflex d'una literatura de

196 Ibídem, p. 8.

197 Anna MURIÀ, *Joana Mas, op. cit.*, p. 140.

tamàtica femenina, on el matrimoni, la maternitat i la relació de mares i filles tindrà un pes encara més rellevant, com veurem a *El llibre d'Eli*.

Un altre element especialment característic en l'obra de Murià torna a fer acte de presència en aquest conte, i és la importància de la natura, sempre present en el paisatge de Roissy:

Tu, amat, enamorat, amorós, tu que saps abraçar-me en les avingudes boiroses d'aquests boscos encatifats i mirar-me el rostre a la claror de la lluna que s'escorre entre les altes branques vaporoses d'aquests arbres vestits de gases verdes fins a la terra, tu que em portes donant-me la mà per les prades on les vaques pasturen i el sol es pon lentament amb una harmoniosa i suau sumptuositat. Oh, amat! Mira, mira els meus divuit anys acabats de néixer!¹⁹⁸

El fragment no només posa de manifest el caràcter poètic de la prosa de Murià, sinó l'enllaç entre l'esclat de la natura i l'arribada de l'amor. En aquest cas, l'inici d'una relació sentimental (entre Rodoreda i Obiols) delata el pes testimonial del conte. Una mostra més d'aquesta vessant, l'aporta el personatge de l'Adela (l'autora tornarà a emprar aquest nom a *Res no és veritat, Alícia*), l'amiga de la protagonista, que es podria tractar d'Anna Murià:

L'Adela diu que hi ha una mancança. Diu que hi manca l'eco de les pretèrites rialles de noia que no existeixen en mi.

Ella sap la meva vida.

Se n'estremeix. Diu: «Així, tu no has estat mai noia? No saps el que és l'adolescència curiosa i temorenca, amb la seva blanca ignorància i els seus pressentiments roigs. No saps res de les converses secretes amb amigues? Oh! No t'has sentit gràcia en un feix de gràcies, rialla en un conjunt de rialles, llum en llum de mirars, això: noia entre noies. Tot allò que és la porta clara de la vida i que et deixa per sempre un pòsit tonificant.»¹⁹⁹

198 Anna MURIÀ, *Via de l'est*, op. cit., p. 9.

199 Anna MURIÀ, «La dona que no ha estat mai noia», op. cit., p. 8.

El text no només fa referència a la manca de joventut de Rodoreda, sinó que també reforça les consideracions que fèiem sobre la forta relació que va existir entre les dues escriptores a Roissy («ella sap la meva vida»). L'amistat entre Murià i Rodoreda s'havia anat travant a còpia de convivència durant l'estada al castell, com palesa la relació epistolar mantinguda durant l'exili.

El component testimonial, tanmateix, no és únic d'aquest conte. També és central a «No», en el qual s'hi dibuixa Cèsar August Jordana (separat de la seva muller, com a conseqüència de la seva unió amb un metge castellà que s'allotjava al castell); a «Avellaners salvatges», en què es descriuen les figures de Francesc Trabal, Mercè Rodoreda i Armand Obiols; a «Triomfador», un retrat d'Armand Obiols (també en primera persona, a la manera de «La dona que no ha estat mai noia»); i a «Dos homes sols», el relat que fotografia Sebastià Gasch i Domènec Guansé. Anna Murià hi al·ludí anys més tard a les *Reflexions de la vellesa*:

Els episodis de Roissy donarien tema per a un llibre. Però jo us els contaré breument. Perquè us ho tinc promès i perquè no s'evaporin.

Aquells fets són interessants perquè al seu centre hi ha una persona molt important en la literatura catalana, que és la novel·lista Mercè Rodoreda. Ella i Armand Obiols s'havien conegut a Barcelona on s'havien tractat amb una certa indiferència. Però arribats a Roissy es féu íntima la meua amistat amb Rodoreda; el fet que haguéssim de compartir cambra i, per tant, passar moltes hores juntes, ho propicià.

Aquell era un amor tan desbordant que no es podia dissimular.

Aviat tothom en tingué coneixement, fou comentat, admirat i criticat.

[...]

Una altra parella aparegué, la del dibuixant Enric Cluselles, i Amàlia, cunyada de Pere Calders. La primera dona d'aquest, Mercè, havia passat la frontera a per la muntanya amb la seva germana quan Pere ja havia marxat cap a Mèxic. També elles contribuïren a l'escenari de la novel·la: Amàlia, per l'ostentació d'un amor –tampoc aquest era escandalós– i Mercè, per les seves contínues anades a París que significaren, com sabérem molt temps després, el justificatiu del canvi de la dona de Pere Calders, que ja aleshores, a bord, camí de Mèxic, començava a enamorar-se de Rosa Artís.

Completaven l'escenari les inquietuds d'Aurora, muller del novel·lista Jordana: matrimoni amb dos fills de disset i quinze anys, estava separat en la pràctica i ella,

prou jove encara, buscava delerosament parella; la nena Núria Jordana estava enamorada d'Agustí Bartra; Domènec Guansé n'estava d'una joveneta francesa molt bonica que passava els dies de vacances al *château*, que era, a més del nostre refugi, seu dels Auberges de la Jeunesse; i Lluís Montanyà empaitava tota femella que se li posava a tret de mirada.

El 3 de setembre esclatà la Segona Guerra Mundial que ens dispersà a tots. La novel·la de Roissy continuà a diversos llocs del món fins a la mort dels seus personatges, com passa en totes les bones novel·les d'amor.²⁰⁰

La influència de l'experiència de Roissy-en-Brie en la producció literària de l'exili d'Anna Murià és més que evident, si entenem que no sols suscità en ella i altres autors diversos articles, ressenyes i proses, sinó que es convertí en allò que la crítica ja ha batejat com «la novel·la de Roissy».

200 Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 452.

4.4. Els contes de *Lletres* i *Pont Blau*

Lletres, amb el subtítol Revista Literària Catalana, va aparèixer per primera vegada el maig de 1944 a Ciutat de Mèxic de la mà d'Agustí Bartra. Entre els col·laboradors hi havia Pere Calders, Avel·lí Artís, Jaume Serra-Hunter, Anna Murià, Josep Carner, Marcel·lí Porta i Joan Vallès. La publicació, que arribà fins al número 10 l'any 1948, tenia normalment unes vint pàgines i fou descrita com un dels esforços «més reeixits, per la qualitat dels treballs» per part dels intel·lectuals catalans a Mèxic.²⁰¹ De fet, la revista va esdevenir una de les publicacions literàries més importants de l'exili mexicà. Inclou articles, narracions, poemes inèdits i fins i tot traduccions (Whitman, Hölderlin, Seghers...), a més d'obres que acompanyaven la revista en els darrers números i que es publicaven en forma de quaderns i suplementos.

A tall d'inauguració, en el número dos de la revista, que va veure la llum el mes de juny de 1944, apareixia una nota dels editors que n'anunciava la publicació gràcies a l'excel·lent rebuda de la revista per part del públic lector:

La BONA acollida que els catalans han fet a «LLETRES» ha encoratjat el nostre desig d'editar uns suplementos. El nostre pla, la iniciació del qual és proper, no pressuposa res més que l'afany de contribuir a l'existència i enaltiment de la nostra literatura a l'exili.²⁰²

Malgrat tot, la bona recepció de la revista no n'evità el final. El mes de gener de 1948, després de deu números i alguns quaderns literaris, la revista posà punt i final. Sobre els motius de la desaparició, Manent va dir que «la singularitat d'ésser l'única revista a l'exili que responia al seu títol no li aportà anuncis ni gaire mecenatge. I així hagué de plegar.»²⁰³

Quatre anys més tard, el setembre de 1952, sorgia una nova revista en el si del panorama cultural català a Mèxic. Es tractava de *Pont Blau*, que portava per subtítol *Literatura, Arts, Informació*, i que pretenia establir «un pont entre els catalans residents

201 *La Nostra Revista*, núm. 6 (15 de juny de 1946), p. 237

202 *Lletres*, núm. 2 (juny 1944), p. 20.

203 Albert MANENT, *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial, 1976, p. 76.

als Països de Llengua Catalana i els que vivien a Mèxic o altres països d'Amèrica.²⁰⁴ Amb cent vint-i-sis números (es publica durant deu anys) i un tiratge de mil exemplars, aplegava contes, poemes, articles, ressenyes, notícies..., signats per un grup de col·laboradors força extens: Artur Bladé i Desumvila, Ramon Xuriguera, Odó Hurtado, Pere Calders, Abelard Tona i Nadalmai, Domènec Guansé, Pere Mas i Perera, Rafael Tasis, Josep M. Miquel i Vergés, etc, a més del jove Joan Fuster, que hi començà a publicar ressenyes.

L'any 1964 va néixer *Xaloc*, que portava el mateix subtítol que l'anterior i tenia el mateix format. Els col·laboradors foren gairebé els mateixos que la predecessora i el contingut molt similar.

Anna Murià va escriure vuit contes a *Lletres* i *Pont Blau*. D'aquestes narracions, dues, «Via de l'est» i «La dona que no ha estat mai noia», ja havien aparegut al llibre de 1946.

Per facilitar la informació dels contes de Murià en aquestes revistes presentem la taula següent:

Relació de la narrativa d'Anna Murià dins *Lletres* i *Pont Blau*

Anna MURIÀ, «Airemar», <i>Lletres</i> , núm. 1 (maig 1944), p. 4-5.
Anna MURIÀ, «El fantasma del gall», <i>Lletres</i> , núm. 5 (gener 1945), p. 5-7.
Anna MURIÀ, «Focs de ciutat», <i>Lletres</i> , núm. 6 (juny 1945), p. 5-6.
Anna MURIÀ, «Haima», <i>Lletres</i> , núm. 8 (maig 1946), p.13.
Anna MURIÀ, «Quan Noè obrí la porta. Conte per a infants», <i>Lletres</i> , núm. 10 (gener 1948), p. 18-20.
Anna MURIÀ, «La dona que no ha estat mai noia», <i>Pont Blau</i> , núm. 10 (juliol-agost 1953), p. 167-169. Amb una il·lustració de Josep Maria Giménez Botey.
Anna MURIÀ, «Via de l'est», <i>Pont Blau</i> , núm. 13 (novembre 1953), p. 270-272.
Anna MURIÀ, «El darrer bes de la muntanya de roses», <i>Pont Blau</i> , núm. 20 (juny 1954), p. 173-175.

204 Joan TORRENT; Rafael TESIS, *Història de la premsa catalana*, Barcelona, Bruguera, 1966, p. 643.

De les vuit narracions publicades a *Lletres* i *Pont Blau* en el període 1944-1955, sis eren completament inèdites «Airemar», «El fantasma del gall», «Focs de ciutat», «Haima», «Quan Noé obrí la porta», «El darrer bes de la muntanya de roses». Les altres, «Via de l'est» i «La dona que no ha estat mai noia», havien aparegut amb anterioritat al recull de *Via de l'est* (la segona també a *Catalunya*).

L'any 1946 *Lletres* publicà un altre conte biogràfic, «Haima», que aborda la polèmica desaparició d'Andreu Nin i que destaca per l'ús del llenguatge poètic i la riquesa de símbols, que ja havien fet acte de presència en les primeres narracions de l'exili. Murià va introduir posteriorment el conte amb molt pocs canvis, dins les pàgines d'*Aquest serà el principi*.

La narració s'obre amb l'esdeveniment de la mort del protagonista, Andreu Nin, a través d'un doblat oposat, «l'aurèola negra del misteri», que al·ludeix les estranyes circumstàncies de la mort del polític i que es contraposa amb «el cap flamejant aureolat de neu», en referència a la seva puresa i magnificència. El relat és ple d'elogis al dirigent, com la seva naturalesa revolucionària o la dedicació a les lletres i la traducció dels clàssics russos.

En els contes precedents ja hem subratllat la vessant testimonial de la producció literària de Murià, però també hem assenyalat que algunes narracions sobresurten com a crònica política i històrica del seu temps. Aquest és el cas de «Focs de ciutat», aparegut a *Lletres* el juny de 1946 amb el subtítol de «Fragments d'una novel·la inèdita», que narra les vivències de l'escriptora durant la república i la guerra civil i que quedà inclòs, igual que «Haima», a *Aquest serà el principi*.

A banda dels contes biogràfics²⁰⁵ o històrics, des de l'exili mexicà Murià començà a escriure'n d'infantils, una de les principals activitats a què es va dedicar durant els anys posteriors, havent retornat a Catalunya.

205 A les entrevistes de Grifell Murià afirma que: «són contes inspirats per Roissy-en-Brie. Tots aquests contes, els vaig escriure a Mèxic. No sé si ja en vaig començar algun a la Dominicana. Però em sembla que no. [...] «La dona que no ha estat mai noia» és la Rodoreda. També és en primera persona. [...] I aquests, doncs, hi ha la Marie-Thérèse, una noia francesa, que era la filla del cap de l'estació. I això «saps la Marie Thérèse?», és tret d'una carta de la Rodoreda que m'ho deia, que la Marie-Thérèse s'havia suïcidat, s'havia tirat sota el tren.» Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records, op. cit.*, p. 117-118.

El gener de 1948 *Lletres* editava «Quan Noé obrí la porta» una faula que porta per subtítol «Conte per a infants» i que explica el desembarcament dels animals de l'Arca de Noé després el diluvi universal.

5. EL RETORN

Aquella nit vam resoldre que tornàriem. La resolució encara era poc concreta, parlàvem d'anar primer a França i temptejar el terreny, però de mica en mica s'afermà. I, com saps, el dia 10 de gener a la nit posàvem fi al nostre exili.²⁰⁶

5.1. L'obra de postguerra i de la maduresa

Després de més de trenta anys d'exili polític a la República Dominicana, Cuba, Mèxic i els Estats Units, l'11 de gener de 1970, Anna Murià i Agustí Bartra van aterrar a Barcelona, provinents de Washington. L'arribada de la parella, que fou rebuda a l'aeroport per un bon nombre de familiars i amics (entre els quals hi havia Pere Calders i Avel·lí Artís-Gener, amb les respectives famílies, Miquel Arimany, Joaquim Carbó, Antoni Ribera, Francesc Vallverdú, Ricard Salvat i un grup de representants dels Amics de les Arts de Terrassa, amb Jaume Canyameres al capdavant), es convertí en tot un esdeveniment que de seguida va ser reportat a la premsa de l'època en nombrosos articles i entrevistes (a Agustí Bartra).²⁰⁷

Al cap d'unes hores d'haver trepitjat Catalunya la parella ja tenia llogat un pis al carrer de Mallorca de Barcelona, davant de la Sagrada Família, un àtic moblat que els facilità l'establiment inicial i la conclusió de tot l'exili.²⁰⁸

El matrimoni de seguida va ser acollit per amics i familiars, sobretot per joves admiradors, especialment els Amics de les Arts i Joventuts Musicals de Terrassa, que procuraren fer-los sentir com a casa.²⁰⁹ Durant els primers mesos es van organitzar

206 Anna MURIÀ, «Barcelona, 21 de juny de 1970», dins *Àlbum Anna Murià. Epistolari familiar (una mostra)*, ed. de Montserrat Bacardí, Barcelona, PEN Català, 2012, p. 36.

207 «L'acte va convertir-se en un homenatge improvisat i efusiu, del qual la premsa de l'època, amb les limitacions de rigor, va donar notícia per mitjà, sobretot, de diverses entrevistes al poeta. En totes, la muller, l'escriptora Anna Murià, hi apareixia d'esquitllentes: alguna referència directa o indirecta, alguna resposta breu... res més.» Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vici d'escriure, op. cit.*, p.140.

208 «En quin moment van adonar-se que la tornada era inexorablement definitiva? Quan van fer-se cabal que deixaven enrere per sempre més la llar de Mèxic? Sens dubte, hi devia pesar molt la convicció que no volien ni podien convertir-se en turistes, en passavolants que es beneficiaven dels avantatges d'una nació i de l'altra, i que, a més, pel sol fet de trepitjar terra catalana ja havien clos l'exili.» *Ibidem*, p.143.

homenatges, conferències i xerrades a diverses institucions del país. En definitiva, la parella començava a prendre part en activitats literàries i culturals,²¹⁰ et que refermava el seu compromís ideològic pel país, el mateix que els havia portat a lluitar durant la guerra i a exiliar-se.

Al cap d'un any de l'arribada, i davant del desig manifest de Bartra de traslladar-se a un lloc més tranquil, la parella es va establir a Terrassa, en un pis que era propietat de Salvador Alavedra i que ell mateix els cedí totalment moblat. L'arribada a Terrassa comportà l'establiment definitiu de la parella, que començava a sentir-se aferrada a la terra després de trenta anys d'exili.²¹¹

Els primers anys del retorn van suposar per a Murià la represa de l'activitat traductora, gràcies a les qual la parella s'havia pogut guanyar la vida fins al moment. L'any 1972 l'escriptora va veure publicades quatre traduccions al castellà: *El cebo*, de Dorothy Uhnak; *Operación perro holgazán*, d'Alan Williams; *El as negro de la muerte*, de Ronald Magowan, i *La trampa de hielo*, de Duncan Kyle.

El canvi més significatiu per a l'autora es produí per l'augment significatiu de la producció literària, tant pel que fa a l'assaig com a la narrativa per a adults, la infantil i la juvenil, que havia quedat parada a finals dels cinquanta.

El desembre de 1947, la Biblioteca Catalana havia publicat des de Mèxic el primer conte per a infants d'Anna Murià, *El nen blanc i el nen negre*.²¹² El 1967, encara des de l'exili, havia aparegut la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, de la mà d'Edicions Martínez Roca, un llibre que Anna Murià havia començat a redactar l'any 1950 a Mèxic.

209 «A l'àtic del carrer Mallorca, acudia la gent sense parar, més que res joves. Quina joventut té Catalunya!, dèiem, meravellats i, sobretot, esperançats. A part de les poques fidelitats perpètuas, els joves han estat els nostres amics durant aquests onze anys. Quan dic joves hi compto des dels de disset fins als de prop de cinquanta». Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 287.

210 «Les activitats i homenatges se succeïen, sempre a l'entorn d'Agustí Bartra: aquell gener van assistir a la festa dels premis Recull de Blanes (en el cotxe del matrimoni format per Marta Ferrussola i Jordi Pujol), pel febrer la penya Joan Santamaria va oferir-los un sopar a Can Culleretes, el 25 d'abril Bartra va participar en el mític Price, el primer festival popular de poesia catalana a Barcelona». Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vici d'escriure*, op. cit., p. 141.

211 «Cal imaginar-se què significa, quan s'han passat tants anys de vida precària, sentir-se protegit, arredossat, segur. Perquè els amics no ens han deixat. Ens han ajudat en tot. Els amics ens han posat a l'abast –i això és una de les coses més valuoses per al poeta- l'absorció de la terra sencera, ens han passejat per tot Catalunya, fins la del nord i Andorra –afegint-hi Suïssa, Itàlia, Provença- i ens han facilitat llargues estades a la vora del mar, a muntanya, als camps empordanesos. El poeta ha trobat a Terrassa un ambient propici, perquè en aquesta ciutat treballadora hi ha un focus espiritual nodrit i actiu que es manifesta per les múltiples empreses ambicioses de caire artístic i cultural». *Ibidem*, p. 289-290.

212 Anna MURIÀ, *El nen blanc i el nen negre*, Mèxic, Biblioteca Catalana, 1947.

No va ser fins ben entrats els setanta, doncs, que va revifar la carrera com a escriptora. L'any 1974, després d'haver rebut el premi Folch i Torres 1973, Galera va editar *El meravellós viatge de Nico Huehuetl a través de Mèxic*,²¹³ una novel·la inspirada en el llibre de Selma Lagerlöf, *El meravellós viatge de Nil Holgersson a través de Suècia*, aparegut el 1907. L'obra va ser reeditada nombroses vegades (1976, 1980, 1985, 1993...), traduïda al castellà per ella mateixa, el 1974, i reimpressa (1979, 1988, 1989, 1993...), a banda de ser publicada a Mèxic, el 1986, per una altra editorial (Amaquemecan), que també la va reeditar (1976, 1988, 1989...).

El 1974 fou un any prolífic per a l'autora perquè també va veure la llum «La finestra de gel», un conte per a adults que havia guanyat el premi Puig i Llena del Recull, que va editar la revista del premi i que va ser inclòs posteriorment a *El país de les fonts*.²¹⁴

L'any 1975 es va presentar *L'obra de Bartra: assaig d'aproximació*. El 1992, al cap de disset anys, va aparèixer una segona edició del llibre, revisada i amb nous capítols amb una anàlisi dels últims llibres de Bartra.

La dècada dels setanta, encara va oferir a l'autora la possibilitat de publicar nous títols. El 1978 es van editar dos volums nous, un per a infants i un altre per a adults: *A Becerola fan ballades*²¹⁵ i *El país de les fonts*. El primer va aparèixer a La Galera, que ja havia editat *El meravellós viatge de Nico Huehuetl*, a la col·lecció «Teatre, Joc d'Equip». L'autora en va publicar una versió en castellà, el mateix any, sota el títol *Hay fiesta en Abecé*. El segon, *El país de les fonts*, va veure la llum a l'editorial Vosgos, que ja s'havia encarregat de *L'obra de Bartra*. Presentava una selecció de contes apareguts al llarg de quaranta anys, des de «Sota la pluja», el 1937, fins a «El país de les fonts», el 1978, que és el que dona nom al llibre.

Amb aquetes dues publicacions Murià aprofundia en l'activitat literària per a infants, d'una banda, i la dedicació a l'obra del poeta, de l'altra. Amb l'aparició de *L'obra de Bartra*, refermava la convicció de destinar bona part del temps a recuperar l'obra poètica del company. Amb *El país de les fonts*, en canvi, es constata la passió per la

213 Anna MURIÀ, *El meravellós viatge de Nico Huehuetl a través de Mèxic*, Barcelona, La Galera, 1974.

214 Anna MURIÀ, *El país de les fonts*, Barcelona, Vosgos, 1978.

215 Anna MURIÀ, *A Becerola fan ballades*, Barcelona, La Galera, 1978.

narrativa breu, un gènere que havia conreat durant la guerra i l'exili, i que ara compilava amb l'objectiu de reunir contes apareguts en diverses publicacions periòdiques, com ara «Conversa ran de mur gris», el relat que havia rebut el premi Puig i Llensa, dels Recull, el 1978.

L'any 1980 va publicar un nou recull de narracions per al públic infantil, *Pinya de contes*,²¹⁶ que es va incloure a la col·lecció dels «Llibres del Sol i de la Lluna», a les Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Provenien d'algun encàrrec que devia haver fet Murià per a alguna escola i que havia trobat entre els seus papers personals. La Caixa de Terrassa va convocar un concurs a cent escoles del Vallès Occidental, el Barcelonès i el Baix Llobregat per il·lustrar el volum, dirigit a alumnes d'entre vuit a catorze anys, que va ser tot un èxit. La llibreria Àmfora en va fer l'edició, sota el segell de Publicacions de l'Abadia de Montserrat, i Jaume Canyameres va portar-ne la coordinació.

La dècada dels vuitanta va significar l'afermament literari de l'escriptora. L'any 1982 va aparèixer un altre aplec de narracions per a adults, *El llibre d'Eli*,²¹⁷ aquest cop de la mà d'Editorial Selecta, que Murià havia començat a escriure l'any 1950 a l'inèdit «Carnet de la meua vida». Després havia presentat el llibre al premi Víctor Català el 1980, però n'havia estat exclòs perquè, segons el jurat (compost per Leandre Amigó, M. Aurèlia Capmany, Joan Casas, Víctor Mora i Joan Rendé), no complia els requisits d'un recull de contes. Com explica Montserrat Bacardí,²¹⁸ en referència a paraules de Murià, l'exclusió de l'obra es devia al fet que Capmany era més detractora de l'autora que no pas al fet que el llibre fos una novel·la. L'obra es tornà a editar l'any 2006 a Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Aquell mateix any moria el seu company, Agustí Bartra, fet que va significar un abans i un després en la vida de l'escriptora, que continuà cercant refugi en el món de l'escriptura, allò que havia fet sempre. Així doncs, va iniciar els «Monòlegs de la

216 Anna MURIÀ, *Pinya de contes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980.

217 Anna MURIÀ, *El llibre d'Eli*, Barcelona, Selecta, 1982.

218 «Finalment, es va endur el premi Margarida Aritzeta amb *Quan la pedra es torna fang a les mans* i en va sortir finalista Rafael Tasis i Ferrer amb *Monòlegs*. Murià endevinava d'on provenia la jugada, segons el testimoni d'una carta adreçada a Irene el 7 de maig de 1981: "hauria guanyat el premi Víctor Català si no hagués estat la malifeta de la M. Aurèlia Capmany –una de la colla adversa a nosaltres., que era presidenta del jurat i va dir que no podia entrar a votació perquè no era un recull de narracions sinó una novel·la"». Montserrat BACARDÍ, *Anna Murià. El vici d'escriure*, op. cit., p. 162.

soledat», una mena de dietari on hi escrivia pensaments i reflexions, fruit de la mort del company, que romàn inèdit.

El 1984 La Sal Edicions de les Dones va editar-li la que seria la penúltima novel·la per a adults, *Res no és veritat, Alícia*. Murià l'havia començat a escriure quan ja feia anys que s'havien traslladat a Terrassa i la va acabar durant la primera meitat de 1981. L'havia presentat al premi Treball el juny del mateix any però no en va sortir guanyadora. Malgrat l'intent fallit, va ser ben acollida pel públic: en quatre anys n'havien aparegut dues noves edicions, una el 1986 i l'altra el 1987.

Justament el 1986 es publicava a la mateixa editorial l'última obra narrativa, *Aquest serà el principi*. L'autora l'havia descrit com «l'obra de la meua vida», no només perquè hi havia dedicat molts anys, sinó perquè l'empremta autobiogràfica hi sobresurt més que en qualsevol altre llibre.

Un altre cop, Murià l'havia presentat a un certamen literari, en aquesta ocasió al premi Sant Jordi de 1976, però tampoc no en va sortir guanyadora. Se l'endugué Montserrat Roig amb *El temps de les cireres*.

Com apunta Montserrat Bacardí,²¹⁹ l'obra va ser enviada a algun altre premi i tampoc no el va guanyar, fet pel qual va romandre inèdita fins al 1986.

219 «*Aquest serà el principi* encara devia temptejar algun altre premi, a part del Ramon Llull, i alguna editorial, segons que es desprèn d'una carta a la Irene, del 7 de maig de 1981, ja esmentada: "va arribar a finalista després del primer i segon premis del Ramon Llull (de l'editorial Planeta); molta gent m'ha felicitat, però, en tiraré un bon tros a l'olla! De totes maneres, faré una gestió per veure si la publiquen. És un llibre que està de pega. Ja havia anat a dos premis i a mans d'un editor, sense resultat".» *Ibidem*, p. 166.

5.2. *El país de les fonts* i altres contes: una altra concepció de la realitat

El país de les fonts és una selecció de narracions publicada l'any 1978, gairebé trenta-dos anys després de l'aparició de *Via de l'est*, el darrer volum per a adults editat des de Mèxic. Entre una obra i l'altra, Murià havia escrit llibres per a infants i algunes narracions per a adults que havien anat apareixent en diverses publicacions de l'època, com ara «La muralla blanca», a *Tele/Estel* (l'abril de 1969), i «Sense resposta», un recull de contes breus publicats a *El Pont* (1974). El llibre també aplega un grup de narracions que ja s'havien publicat durant la guerra i l'exili en revistes i diaris, com és el cas de «Sota la pluja», «Via de l'est» i «Airemar».

A banda dels textos reimpressos, també hi apareixen contes inèdits: «El vianant de les esteles» i «El país de les fonts» (aquest darrer dóna nom a l'obra), i dos relats que havien estat premiats en dos certàmens, «Conversa ran del mur gris» i «La finestra de gel». El primer, havia estat guardonat amb el premi Puig i Llensa del Recull, aquell mateix any, i el segon, s'havia emportat el premi de narració de la Colla Excursionista Casanenca, el 1978.

Amb el retorn a Catalunya s'encetava, així doncs, el període més prolífic de l'obra d'Anna Murià, que es prolongà uns quants anys de manera ininterrompuda i que suposà un període fonamental de la seva trajectòria literària.

La fascinació pel més enllà i el sobrenatural i una clara voluntat de transgredir els límits de la prosa convergeixen en el desenvolupament de les narracions d'*El país de les fonts* i d'altres contes d'aquest cicle, un model que s'estableix a partir d'ara com una de les senyes d'identitat de l'escriptora. Conseqüentment, concorren en tots els contes una certa heterodòxia de gèneres, que obre la porta a un nou univers imaginatiu i que suposa un grau de penetració notori en la literatura fantàstica i imaginativa.

Encara que no és fàcil definir-ne els codis, la literatura fantàstica ha estat objecte de nombrosos estudis i reflexions que han intentat establir fronteres, sovint massa impermeables, sobre el grau d'incursió del real i l'imaginari. Entre els teòrics que

més hi han reflexionat convé tenir en compte l'aportació d'Tzvetan Todorov,²²⁰ que ja és un clàssic pel que fa a l'estudi crític del gènere. Segons Todorov, la problemàtica del «fantàstic» rau en el dubte del fenomen irreal, si el prodigi pot ser comprès per mitjà de la raó i les lleis que estableix la naturalesa (el que ell anomena l'«estrany») o si és concebut com un fet sobrenatural (el que identifica com a «meravellós»).

En la taxonomia de Todorov també hi ha una delimitació cronològica. El «fantàstic» només ha tingut tradició durant un segle (des de finals del XVIII a finals del XIX), moment en què el concepte del real es transforma i encunya noves visions, a diferència del meravellós, que té presència al llarg de la història; i el sobrenatural, que existeix, segons ell, com a factor inherent en el misteri de l'existència.

Una altra visió que convé tenir en compte és la que ofereix el teòric francès Louis Vax:²²¹ el fantàstic sempre presenta l'home davant d'un fet inexplicable que ocorre en el món real, un fenomen sobtat de caràcter sobrenatural, un «escàndol de la raó», que provoca en els personatges i el lector una reacció de terror.

En aquesta mateixa línia es dirigeix l'estudi de Roger Caillois, per a qui el meravellós incorpora el sobrenatural, i el fantàstic constitueix una irrupció insòlita, que causa en els personatges una ambigüitat desconcertant, aterridora i insuportable.²²²

Ana María Barrenechea²²³ va una mica més enllà i aposta per una definició propera a la de Vax i Caillois, per bé que proposa una distinció entre «el fantàstic» (els fets es presenten com una irrupció que sobresurt de la normalitat), «el meravellós» (els

220 Todorov afirma que «Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la «réalité», telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique. S'il décide que le fois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.» És a dir, l'expressió del sobrenatural del fantàstic, per a Todorov, descansa sempre en el mateix dubte: si el fenomen irreal pot ésser explicat per mitjà de la raó o si per contra és assumit com un esdeveniment prodigiós de la natura. Si el fantàstic s'acaba explicant racionalment, el gènere traspasa a un nou subgènere, que Todorov anomena «l'estrany», si el fenomen continua essent inexplicable, el prodigi respon al nom del «meravellós». És des d'aquesta perspectiva que analitzarem la proposta literària de Murià. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970, p. 46.

221 «La narración fantástica [...] se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, però dentro de nuestro mundo real». Louis VAX, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 6.

222 «Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insuportable en el mundo real.» Enrique ANDERSON, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 245, que cita Roger CAILLOIS, *Images, images, essais sur le rôle et les pouvoirs de la imagination*, París, J. Corti, 1966, p. 10.

223 Ana María BARRENCHENA, *La literatura fantástica en Argentina*, México, Imprenta Universitaria, 1957.

fenòmens prodigiosos conviuen amb l'ordre establert sense que això suposi cap trencament de la normalitat), i «el possible» (fets anormals, prodigiosos, però no impossibles).

L'aportació de Harry Belevan, en canvi, se centra, com la de Todorov, en la presa de consciència del personatge envers el fantàstic. Segons Belevan, els fets anormals s'expliquen per mitjà de l'assumpció del desconcert de la persona.²²⁴

Des d'aquesta perspectiva, en ambdues visions sorgeix la problemàtica de la classificació d'alguns textos, que poden ser considerats com a fantàstics per la seva taxonomia, malgrat que no presenten per part dels personatges el dubte o la sorpresa davant del fet paranormal. En aquest sentit, convé afegir que, encara que no es produeixi la vacil·lació que demana Todorov (i Belevan), sempre existeix algun element que fa que el personatge se sorprengui i consideri el fet com a anormal. El fantàstic s'explica més per aquest estranyament que no pas pel dubte de la viabilitat, real o no, del fenomen.

La formulació del «realisme màgic» també apunta en aquesta direcció quan Bontempelli²²⁵ posa en relleu que els fets màgics, cal concebre'ls des de la quotidianitat, i no com una objecció a la realitat empírica. La clau de volta del «realisme màgic» bontempellià és que no constitueix cap formulació teòrica que postula sobre els conceptes del sobrenatural, sinó que esdevé una nova manera d'entendre la literatura.

En aquesta línia, el «realisme màgic» llatinoamericà dels anys seixanta, «lo real maravilloso», en termes de Carpentier, aporta una nova visió, més àmplia i menys restrictiva, del corrent literari. Els escriptors sud-americans miren de subvertir les teories de la tradició fantàstica en constatar que el «real meravellós» forma part de la realitat del dia a dia, i no pas un model teòric que incapacita l'ampliació del gènere cap a noves formes de captació de la realitat.

Pel que fa a les teories del fantàstic a casa nostra, cal destacar l'aportació de Víctor Martínez-Gil, que interpeta el fantàstic com un «qüestionament de la

224 «Lo fantástico es la toma de conciencia de sí mismo, toma de conciencia que, al requerir una definición, un asidero, en/por parte de, el lector, no dura sino el instante mismo d una vacilación, de una dubitación, de una suerte de «tartamudeo reflexivo»». Harry BELEVAN, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1974, p.107.

225 Massimo BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Ruggero JACOBBI (ed.), Florència, Vallecchi, 1974.

realitat»,²²⁶ tant pel que fa a l'aplicació del sobrenatural i l'estrany com a l'escenificació de l'especulació de la raó. La seva és una anàlisi, en aquest sentit, propera a la de Todorov, per bé que no és gens restrictiva amb la divisió dels subgèneres.

Tampoc no ho és l'aportació de Carme Gregori, que descriu el fantàstic, en relació amb l'obra de Calders, com «una voluntat de captació d'una nova realitat».²²⁷

Partint d'aquest marc teòric general, i prenent com a instrument de referència la classificació que fa Ana María Barrenechea del fantàstic (considerem que la seva visió possibilita una distinció més laxa del fantàstic i el meravellós, ja que assumeix la possible fusió dels dos subgèneres en «el possible»), tindrem en compte que en l'exercici de Murià operen totes tres divisions: «el meravellós» (alguns contes d'*El país de les fonts* ofereixen un escenari que no constitueix cap intromissió de l'ordre natural), «el fantàstic» (bona part de les narracions inclouen algun fet inexplicable, que irromp en el món real i desconcerta els personatges), i «el possible» (gairebé totes assumeixen que el sobrenatural és viable, encara que s'esdevingui un altre concepte de realitat). És precisament la imbricació d'aquests subgèneres la que dota l'obra d'aquesta etapa d'un caràcter ben singular, no només perquè hi té cabuda tot allò que comporta la concepció d'una nova dimensió (per a Murià la realitat no és inalienable), sinó perquè no preval cap voluntat d'operar sota unes premisses teòriques concretes.

En concordança amb aquest propòsit, l'obra de l'autora esdevé la resposta (o la indagació) a les qüestions filosòfiques que es planteja. Les reflexions morals implícites que es trasllueixen no són altra cosa que la voluntat de recerca de l'existència humana.

La literatura de caràcter més ideològic que s'havia anat afermant durant l'etapa de la guerra i l'exili (i que l'escriptora havia combinat amb la col·laboració a la premsa de l'època) porta ara al desenvolupament d'un exercici de caràcter filosòfic. Aquest material no es basa en uns fets històrics, ni és el reflex de l'activisme polític i cultural dels anys de la guerra, sinó que se centra en l'experiència vital i la reflexió

226 Víctor MARTÍNEZ-GIL, *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2004, p. 41.

227 Carme GREGORI, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 25.

personal. Tanmateix, la proposta també evoluciona amb relació a l'actitud literària: Murià sembla que vol trencar amb els paràmetres de la narrativa més convencional i és per això que durant l'etapa del retorn conrea novel·la, contes i textos a cavall de l'una i de l'altra. En aquest període hi ha una volguda indefinició de gèneres, un exercici que trobem des dels inicis dels cinquanta i que assoleix el punt més àlgid en la dècada dels seixanta i setanta.

L'anomenada «Generació dels 70»²²⁸ es caracteritzava per l'impuls d'una transgressió literària, que apostava per la ruptura dels límits establerts, tant pel que fa a l'actitud formal, com als aspectes ideològics. L'interès per una preocupació comunicativa i la seva renovació,²²⁹ i per la creació del text com a ens literari, en la qual era essencial la transformació i transgressió del codi lingüístic (abundància de recursos expressius, noves estructures narratives, etc.),²³⁰ cohabitava, durant la dècada dels setanta, amb un afany de ruptura temàtica, que marcava nous valors i refusava els pilars ideològics del passat. Cal tenir en compte que, sortint d'una postguerra, s'operava en el marc d'una dictadura de dretes, i que a l'exterior, a bona part d'Europa de l'est, hi triomfava el totalitarisme comunista. Des d'aquesta perspectiva, la literatura dels setanta tendia a la dissidència política i cultural com a rebuig dels valors dominants de l'esquerra i la dreta.

-
- 228 Són nombrosos els estudis, ressenyes i assaigs que han tractat la «Generació dels 70» en relació amb l'avantguarda literària i l'actitud transgressora a casa nostra. Àlex Broch, a *Literatura catalana dels setanta*, afirma: «La nostra anàlisi sobre el comportament de determinades pràctiques dins de la literatura catalana actual ens ha permès observar que hi ha tot un moviment, un grup d'obres, que reivindiquen una modernitat que les porta a refusar la tradició literària heretada, a cercar nous camins que les situa en el camp de la investigació dels límits de la llengua i el sistema de la literatura.» Àlex BROCH, *Literatura catalana dels setanta*, Edicions 62, Barcelona, 1980, p. 112. Pel que fa a l'estudi de la literatura, també són cabdals les nombroses aportacions de Guillem-Jordi Graells, Oriol Pi de Cabanyes, Oriol Izquierdo o Isidor Cònsul en antologies i estudis crítics. Vegeu, per exemple, *La generació dels setanta: 25 anys*, Barcelona, AELC, 1996. Quant a la «Generació dels 70» i el gènere de la ciència-ficció, és interessant l'antologia de narrativa fantàstica i especulativa de Víctor Martínez-Gil, que incideix en el factor del cinema i la televisió com a element decisiu pel que fa al canvi de paradigma del gènere: «Alguns dels autors citats fins ara, com Benet i Jornet, es troben ja a cavall de l'anomenada «Generació dels 70». En la literatura catalana, aquests escriptors van significar el relleu generacional que semblava interromput per la Guerra Civil. Són autors criats i crescuts amb cinema popular, els còmics i la televisió, i tenen en els gèneres fantàstics i de ciència-ficció un referent cultural important.» VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL, *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2004.
- 229 «La creació del «text» com una realitat lingüística i literària que va més enllà de la novel·la tradicional és avui un lloc comú dins els estudis literaris. El text serà, doncs, la superació de l'espai clàssic de la novel·la tradicional, el lloc on conflueixen tots els gèneres i les pràctiques significants de l'escriptura.» Àlex BROCH, *Literatura catalana dels setanta*, op. cit., p. 99.
- 230 «De nou, com tota avantguarda, la qüestió de la llengua, la forma i el codi expressiu és determinant. I aquí entra en joc, de manera decisiva la franja possible dels límits de la narració i la seva transgressió.» Àlex BROCH, *Literatura catalana dels setanta*, op. cit., p. 98.

Enmig d'aquestes transformacions, els escriptors van apostar per l'exploració de nous corrents i moviments, centrats en l'ànim de conrear una literatura de gènere que es tradueix en l'exercici del fantàstic i el meravellós, el realisme màgic (provinent de la literatura llatinoamericana, que n'era excedentària),²³¹ la ciència-ficció i la literatura especulativa.

L'ús de la narrativa breu com a via d'inserció dels nous moviments literaris es va generalitzar al llarg dels anys setanta i es va convertir en la pedra de toc d'una tendència, iniciada per les avantguardes europees del tombant de segle. L'arrelament del gènere de tipus fantàstic i especulatiu, l'havien impel·lit els narradors del surrealisme i el romanticisme (Lovecraft, Poe, Kafka).

Des d'aquesta perspectiva, l'exercici de l'escriptora, que no es pot inscriure en la generació dels setanta però sí que hi té punts d'unió, és un exercici rellevant, no només perquè implica una nova incursió en la narrativa fantàstica, sinó perquè constitueix una aportació literària molt particular: els universos paral·lels d'Anna Murià són espais tan reals com onírics. Alguns formen part de la seva biografia, i es presenten emmascarats per un empelt de ficció; d'altres són purament especulatius. Però tots formen part d'un sol cosmos unitari, que enllaça vida i obra en un dens entramat simbòlic.

Els pretextos narratius d'aquest període responen a un afany de recerca i debat intern al voltant de l'existència i l'evolució humana, el pas del temps i els conceptes d'amor, vida i mort, ben especialment el darrer, que és constant durant l'etapa de la vellesa. La literatura tampoc no pot desvincular-se, com no ho fa mai, de la recerca de la bellesa, tant en termes formals com conceptuals, però molt especialment els estètics. Aquesta tendència general es tradueix en un discurs vehiculat per mitjà d'una prosa poètica que en molts casos esdevé directament la plasmació de sentiments, i no pas l'explicació d'històries inventades. El que aparentment podria

231 «També cal fer responsable la «Generació dels 70» de la introducció del realisme màgic de matriu sud-americana en la literatura catalana. L'exemple de Gabriel García Márquez i d'altres autors de la mateixa tradició va exercir una influència pregona, especialment en l'obra dels narradors de les Illes.» [...] «Al llarg dels anys vuitanta, amb la reivindicació de Pere Calders i de Joan Perucho, i amb l'exemple constant de Franz Kafka i d'un dels escriptors més llegits a casa nostra, Julio Cortázar, els gèneres fantàstics passaran a formar part del corrent general de la literatura catalana, sovint en un sentit clarament irònic i postmodern.» Víctor MARTÍNEZ-GIL, *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, op. cit., p. 37 i 38, respectivament.

semblar una oposició diametral de gèneres (narrativa i poesia) es converteix en una concatenació d'estils que es nodreixen els uns dels altres. Probablement aquesta sigui una de les característiques més destacades de la narrativa d'aquests anys, juntament amb els aspectes i procediments d'expressió filosòfica,²³² especialment tot allò que ateny al desconegut.

Tots aquests elements sempre actuen a l'emparedament de la captació poètica de la realitat per reinterpretar el món. En altres paraules: el llenguatge poètic serveix a Murià per a explicar els misteris de la vida per mitjà del món de les emocions i no pas de la racionalitat. En concordança amb aquesta finalitat, hi ha sempre en els seus llibres un elogi a la creació artística i la literatura i la recerca de noves formes en aquests camps, propòsit que enllaça amb la tendència cap a la llibertat narrativa a la qual ens referíem abans.

Des d'aquest punt de vista, la seva actuació s'assimila, en certa mesura, al que Jaime Alazraki²³³ identifica com a «neofantàstic», una nova literatura del gènere que es posa sota la fita l'acceptació d'una realitat inassumible des de la raó, que opera amb i a favor del llenguatge, des d'un sistema que escapa de la lògica realista per ampliar-ne la poètica.

Mery Erdal Jordan²³⁴ anomena aquesta nova literatura el «fantàstic modern» i assumeix, igual que Alazraki, que comporta una ruptura dels marges entre el real i l'imaginari. Jordan afirma que la nova interpretació del gènere es porta a terme com a fenomen lingüístic, un virtuosisme intel·lectual que es vehicula a partir del discurs irònic com a mecanisme de reflexió.

232 A propòsit de la mort com a tema de recerca, Murià posa de manifest la seva opinió sobre la literatura i la filosofia en diversos textos de les *Reflexions de la vellesa*. En citem un fragment il·lustratiu: «No crec en la meua mort, és cert que el que diuen que tots ens creiem immortals, però sé que tinc la mort propera, sense creure-m'ho, i per això hi penso tant. En les meves lectures, em colpeixen tots els passatges que es refereixen a la mort. Bé, tant com colpir-me... no sempre, exagero; a vegades simplement em criden l'atenció com si algú m'assenyalés la frase amb el dit i em digués: veus?, és això, o bé, és veritat, o, és el que tu penses, o bé, rumia-ho, potser tenen raó. Perquè tothom pensa en la mort tot i sentir-se immortal. Tothom veu en la mort un bell tema literari o filosòfic... que també és literari, doncs ¿què és la filosofia sinó literatura?, pura literatura, res més.» Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 108.

233 Jaime ALAZRAKI, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.

234 Mery Erdal JORDAN, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt amb Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.

No és objectiu d'aquest estudi situar l'obra d'Anna Murià en l'òrbita del neofantàstic. L'objecció principal és que l'escriptora no sempre recorre als elements imaginatius, el fantàstic només ateny a un espai molt concret de la seva producció. En bona part dels casos tampoc no s'acompleix la condició de la ironia alazrakiana, per bé que l'autora sí que fa ús d'aquest recurs en altres etapes.

Finalment, no podem eludir el fet que el neofantàstic no és l'únic gènere de la literatura que penetra en la consecució d'una nova visió de la realitat. En aquest sentit, resulta difícil afirmar que la literatura de Murià és neofantàstica, però sí que ens servirem de les teories crítiques citades anteriorment com a instrument operatiu per tal de comprendre la narrativa de l'autora durant l'etapa dels setanta.

Parteix de la inexistència de fronteres entre la raó i la imaginació. Ofereix una altra visió de la realitat, opera sempre des d'un sistema conceptual que vol trencar amb la raó establerta per les lleis del positivisme racionalista, en el sentit d'assumir una realitat preestructurada i definida, una línia de pensament decisiva pel que fa a la construcció d'una actitud literària (i vital).

5.2.1. Les dobles dimensions

La fascinació de Murià per la recreació d'altres universos (espais onírics, realitats paral·leles) desemboca en bona part de les narracions en un aspecte que la ciència-ficció ha perseguit a bastament: l'existència de les dobles dimensions, que refuten la voluntat d'indagació filosòfica que travessa tot el cosmos de l'autora.

Des d'aquesta perspectiva, un dels contes més il·lustratius és «La finestra de gel», aparegut el 1974, després d'haver rebut el premi La Colla, de Cassà de la Selva, el 1973. El text, que és dividit en dos capítols (dos temps narratius diferenciats amb la paraula «Temps», que opera com a títol del segon), relata la història de l'Anneta, una excursionista que puja els Alps amb el seu marit i una expedició, i que acaba perdent la vida com a conseqüència d'una allau. A la segona part del conte (després d'un interludi de «Temps»), uns científics nord-americans troben l'Anneta en vida, encara que la descoberta situa l'acció l'any 2280, tres-cents anys després de l'allau que havia causat la desaparició de la protagonista. Els científics la informen que el gel de la muntanya l'ha mantingut en vida durant tres segles i que el fenomen els serà molt útil per a poder avançar en el camp de la congelació d'humans. A partir d'aquest moment, es relaten les reflexions i les emocions de la noia pel que fa al pas del temps, el misteri de la vida i la mort i els intersticis temporals que hi coexisteixen. La incorporació del concepte d'univers paral·lel (la dimensió que queda en la ment de l'Anneta i que forma part del seu passat, però que encara és vigent com si fos el seu present) es fusiona amb el del misteri de la mort, que la ciència, mira de resoldre i explicar, i l'estranyesa d'un fet racionalment inexplicable: la resurrecció humana després de la congelació. El conte de Murià s'empara, igual que la ciència-ficció, en les lleis de la ciència i la medicina com a autoritat.

A «La finestra de gel», es concentren tres aspectes essencials, que la crítica ha establerts com a premisses fonamentals de la ciència-ficció: l'ús del fantàstic, la inclusió del mite i la recreació de la utopia.²³⁵

235 «Igual que las míticas, las formas de la fantasía están íntimamente relacionadas y mezcladas con las de la ciencia ficción. [...] Toda la ciencia ficción es fantástica en cierta medida, porque toda ella parte cuando menos de un supuesto que invierte las reglas básicas del mundo fuera del texto, para crear el mundo dentro del texto. [...] Además de inspirarse en el mito y la fantasía, la ciencia ficción lo ha hecho en el legado literario de una tercera gran forma narrativa: la utopía.»

En el cas de Murià el mite de la congelació per crear un futur més evolucionat, en què la ciència pot allargar la vida fins que l'home sigui immortal, n'és la constatació. Com també el fet que la congelació sigui la causa del viatge en el temps de l'Anneta, que viu entre el passat i el present, en un sol estadi temporal, bastit com a futur a la segona part del relat. L'element del desplaçament temporal i el viatge en el temps, a banda de les dobles dimensions i els futurs utòpics, és un dels més recurrents en el camp de la literatura especulativa.²³⁶ El doble espai temporal de «La finestra de gel», fet i fet, respon a una certa preocupació pel progrés de la ciència i el seu paper pel que fa a l'evolució de l'home. En aquest sentit, l'aparició del tema de la congelació suposa la inclusió d'un avenç biològic de la enginyeria genètica, gràcies al qual la ciència i la biomedicina podrien arribar a allargar la vida humana i a eliminar la mort. La ciència-ficció literària forneix nombrosos exemples sobre aquesta qüestió. «La finestra del gel» s'acosta forçosament al gènere. El fet que la protagonista aparegui viva després d'una congelació natural és el pretext que serveix a l'autora per a suscitar el debat sobre les actuacions de la ciència i els límits de l'ètica. La introducció de l'element de la congelació humana, que va interrelacionat amb la recerca de l'home de la vida eterna, entronca amb un aspecte que Murià ja havia plantejat en algun conte de preguerra, el tema de la immortalitat, que ocupa un lloc important en tot la narrativa per a adults i en les *Reflexions de la vellesa*.²³⁷

No són pocs els exemples de narrativa que a casa nostra, al llarg del segle xx, han introduït l'element de les metamorfosis, les reencarnacions i tota mena de transformacions humanes per mitjà de la ciència. L'any 1989 Víctor Mora havia posat de manifest alguns d'aquests fenòmens a «Barcelona 2080»,²³⁸ un relat que es basa en el tema de l'eternitat a partir de l'allargament de la vida humana. En aquest cas, l'acció té

Robert SCHOLÉS; Eric S. ROBKIN, *La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus, 1982, p. 188 i 192, respectivament.

236 «Un aspecto persistente de la perspectiva de la ciencia ficción es el deseo de trascender la experiencia normal. El poblar universos imaginarios con formas de inteligencia ahumana constituye la manifestación biológica primaria de esta inquietud. Su realización física primaria se consigue mediante la presentación de personajes y acontecimientos que transgreden las condiciones espaciales y temporales que nos son conocidas.» *Ibidem.*, p. 194.

237 «Un dia, no sé quan de temps fa, vaig anotar això: "No pensar, no obsessionar-se amb les diverses formes imaginables de supervivència després de la mort."» «L'eternitat és fosca? Aquella lluminositat que se li dona en la imaginació més generalitzada, calma-llum, és donada artificialment per aquesta imaginació que vol salvar-nos de la tenebra del no-res.» Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, *op. cit.*, p. 128 i 138, respectivament.

238 Víctor MORA, *Barcelona 2080 i altres contes improbables*, Barcelona, Laia, 1989.

lloc en una societat futura, l'any 2080, on conviuen tota mena d'androides i robots al costat d'humans reprogramats.

Diego Ruiz, havia fet ús del component de la immortalitat l'any 1908, vuitanta anys abans que Víctor Mora, a «Una resurrecció a París»,²³⁹ un conte que explica la història d'un home que reneix gràcies als experiments d'un metge. El relat pretén aprofundir en el tema de transgredir i superar la mort, la voluntat fàustica de desafiar els límits de la biologia i el poder dels homes a partir dels avenços de la ciència i la medicina. La creació d'homes sintètics, que la ciència-ficció i la literatura fantàstica ha preconitzat amb tants exemples (resulta impossible parlar-ne sense citar el clàssic d'Isaac Asimov, «l'home bicentenari»), es deixa veure per exemple a «Homes artificials»,²⁴⁰ el relat de Frederic Pujolà i Vallès, aparegut l'any 1912. Una dècada després, el 1926, Víctor Català també abordava la qüestió de la mort, el contacte mental i la unió de les dobles dimensions a «Telepatia de l'altra centúria».²⁴¹

Pel que fa al tema de la societat del futur i els viatges en el temps, també són nombrosos els exemples que trobem en la literatura catalana. Pedrolo mostra un viatger del futur a «La noia que venia del futur»²⁴² i Sebastià Estradé inventa un aparell per viatjar en el temps a «Retrocròmol»,²⁴³ que remet a «El soroll del tro», de Ray Bradbury.

Quant a la història de morts que no volen marxar, en connexió amb els conceptes d'immortalitat i resurrecció, ja en trobem exemples l'any 1883, de la mà de Raimon Caselles i el relat «Ànimes de l'altre món»,²⁴⁴ o en la narració de Martí Genís i Aguilar, «Misteris».²⁴⁵ L'any 1918 Narcís Oller adoptava una actitud més aviat satírica envers aquest aspecte a «Una sessió espiritista»,²⁴⁶ per bé que no deixava d'acompanyar el relat d'un tarannà misteriós a la manera de Poe, que també caracteritza el de Murià.

239 Diego RUIZ, *Contes d'un filòsof*, Barcelona, Joventut, 1908.

240 Frederic PUJOLÀ i VALLÈS, *Homes artificials*, Barcelona, Joventut, 1912.

241 Víctor CATALÀ, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1972.

242 Manuel de PEDROLO, *Trajecte final*, Barcelona, Edicions 62, 1975.

243 Sebastià ESTRADÉ, *Una guerra civil*, Barcelona, Selecta, 1961.

244 Raimon CASELLAS, *La damisel·la santa i altres narracions*, Barcelona, Edicions 62, 1974.

245 Martí GENÍS i AGUILAR, *Records i contes*, Barcelona, Il·lustració Catalana, s.d.

246 Narcís OLLER, *Al llapis i a la ploma*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1918.

Com hem assenyalat abans, un dels aspectes singulars de «La finestra de gel» és la inclusió de temes recurrents de la ciència-ficció (la utopia d'una societat futura més evolucionada, els viatges en el temps i les dobles dimensions) per mitjà d'un univers simbòlic que permet definir les nocions conceptuals del conte.

Un exemple particularment il·lustratiu, el trobem en l'element de la finestra, l'esfera bidimensional en què fineix la vida de la protagonista, l'Anneta, que es tradueix en el lloc on es gesta la vida i la mort.

El fet que el relat s'estableixi en dos espais temporals diferenciats, un l'any 1973 (any de la publicació del conte), i l'altre, en un futur llunyà, el 2280, reforça la idea de l'existència de dos estadis vitals, el de la vida i la mort en vida, en dos intersticis temporals paral·lels.

Però més enllà d'aquest factor, hi ha un aspecte que cal abordar per a analitzar amb completesa el significat de la finestra: també és un símbol recurrent en l'obra d'Agustí Bartra, i hi adopta un significat força proper al de Murià. Per al poeta les finestres són un reflex de l'ànima de l'home,²⁴⁷ un refugi d'indagació interior, un espai de connexió amb el propi jo, quelcom que s'acosta als estats de consciència i inconsciència de «La finestra de gel». És significatiu que l'objecte de la finestra, com a símbol d'entrada a un altre univers, torni a fer acte de presència a «Retrat de dues finestres», un altre conte del recull. La «finestra» de «La finestra de gel» opera igual que el «Viarany» de Bradbury a «El soroll del tro», com un camí que separa el passat del present, la porta a una doble dimensió.

Un altre símbol repetit és el gel, que representa la mort, l'espai on no es genera vida, que és, paradoxalment, el mateix lloc on els científics troben l'Anneta.

En aquest sentit, no deixa de ser curiosa la coincidència simbòlica i temàtica que existeix entre el conte de Murià i la novel·la de Rosa Fabregat *Embrió humà ultracongelat núm. F-77*,²⁴⁸ apareguda el 1984 (deu anys més tard que el conte de Murià). L'obra de Fabregat tracta el tema de la congelació d'embrions humans i la

247 «Les finestres són l'intercanvi de vida de l'home (poeta) amb el món, són quelcom molt d'ell, conviscut, posseït i usat: «Sóc la finestra», «Aquí visc la finestra d'aurora» (Onzena Elegia), i en canvi els àngels rilkeans estan molt lluny de l'abast de l'home.» Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 151.

248 Rosa FABREGAT, *Embrió humà ultracongelat núm. F-77*, Barcelona, Pòrtic, 1984.

fecundació *in vitro* i obre el debat, igual que el relat de Murià, sobre els límits de la ciència i l'ètica en el terreny de la biogenètica. L'element del gel com a representació de la mort en vida també és molt present en l'obra de Fabregat.

Pel que fa a altres símbols de «La finestra del gel», també són figures conceptuals rellevants la clivella, l'obertura que s'empassa l'Anneta i el seu marit durant l'expedició, que remet a la mort; el gris, el color que hi ha entre el blanc i el negre, i que esdevé l'única intersecció entre la vida i la mort; el mar, que simbolitza vida i purificació, i és l'element que transporta l'Anneta a la vida anterior; i el color de l'aigua, el blau-verd, que representa tot allò que és viu (els homes que envolten la protagonista quan es desperta porten vestits de color blau-verd). Però el blau també és la insígnia del nou amor, el del científic que sempre acompanya l'Anneta, Seeman («home de mar» en anglès), un personatge que enllaça els conceptes d'amor i vida amb el de mar i aigua.

Una constatació que no es pot evitar és que tots aquests símbols i significacions connecten amb les tres darreres obres de Murià, un bloc que esdevé, com explicarem més endavant, la culminació literària de l'escriptora.

Hi ha encara un altre element comú en totes tres, i és l'ús del llenguatge figuratiu com a vehiculació dels elements sobrenaturals. L'obra d'Anna Murià tendeix cada vegada més a la prosa poètica, i aquest fet no només respon a procediments estètics, sinó que va relacionat amb la voluntat d'expressar una concepció ideològica basada en l'art i la creació. Per a l'escriptora la vida sense l'art és gairebé una negació a la vida.²⁴⁹ La seva pròpia literatura esdevé el símbol d'una concepció vital que queda representada dins i fora de l'obra. L'ús del llenguatge poètic és el motor per a dur-la a terme. També hi té molt a veure el fet que els espais onírics representats tenen una projecció per mitjà de somnis i deliris en algunes narracions, situacions que formen part de les experiències viscudes per uns personatges que sovint reclamen la manifestació de les emocions. Es tracta, en definitiva, de l'ús d'un registre líric, farcit d'enumeracions supraadjectivades, que sembla que s'escriguin a raig, i que es presenten molts cops sense signes de puntuació. Això reforça la voluntat de llibertat i ruptura formal que l'autora havia defensat des de la seva narrativa d'exili.

249 Ella mateixa s'havia encarregat d'explicar-ho per mitjà de Josep Maria Gaspar, el protagonista de *La peixera*.

Els textos de Murià en forneixen molts exemples (alguns ja han estat comentats en capítols anteriors), com és el cas de «La finestra del gel», en què les figures retòriques ocupen un lloc destacat:

Una ratlla de blau pàl·lid. Una franja de blau verdós. Aigua. L'esclatxa de les parpelles s'obre a poc a poc. Aigua vertical, quadriculada, multicoloresmortuïda. Un quadrat transparent gris blau escantellat en transparència per un quadrat rosa transparent un quadrat verd transparent un romb grogós angle sobre angles transparents, quadrat angle romb transparència sobre transparència quadrada reflex tènue llisor radiant multicoloresmortuïda. Columna platejada, trèmula. Franja verdosa. Tot es mou, es fon. Les parpelles es clouen. Una esfera daurada creix, esclata, es fon en el morat. Els ulls tornen a entreobrir-se damunt la ratlla de llum grisa que s'eixampla i és llisor líquida ratllada i tacada de quadrats transparents sobreposats escantellant-se transparentment multipàl·lidcolors suaulluminosos dins una transparència. Aigua? (p. 78-79).

El paràgraf anterior ofereix un seguit d'expressions metafòriques que responen a un sentit figurat molt concret. Es tracta d'un exercici al·legòric²⁵⁰ que aglutina els conceptes d'aigua i vida i que explica la resurrecció de la protagonista després de la congelació. La precisió del cromatisme de l'aigua s'identifica amb els espais onírics per on transita mentre va tornant a la vida, matisos que es presenten per mitjà d'un bon nombre de figures retòriques: al·literacions («llisor líquida ratllada»), oxímorons (llum grisa», «llisor radiant multicoloresmortuïda»), sinestèsies («aigua vertical», «suaulluminosos»), i l'ús de noves paraules creades a partir de la unió d'adjectius («multicoloresmortuïda», «suaulluminosos», «multipàl·lidcolors»). Només cal que ens fixem en les paraules que fa servir Murià (tènue, trèmula, lluíssor) per a determinar el grau de precisió lèxica i la riquesa expressiva d'alguns textos.

Tanmateix, més enllà de l'abundància de figures retòriques, hi ha un altre factor que resulta fonamental per a comprendre el propòsit de l'autora: l'ús d'adjectius i substantius abstractes (llisor líquida ratllada, tot es mou, es fon) i epítets («escantellat en transparència per un quadrat rosa transparent») que permeten l'abstracció del

250 La crítica ja ha parlat de l'al·legoria i el discurs figurat com un dels recursos més emprats en la literatura fantàstica: «Le premier trait relevé est un certain emploi du discours figuré. Le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figure à la lettre. En fait, les figures rhétoriques sont liées au fantastique de plusieurs manières, et nous devons distinguer ces relations.» Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, p. 82.

contingut i la doble significació de les paraules. No podem oblidar que la voluntat d'aquests textos és la de crear noves percepcions, altres realitats.

L'abundància d'adjectius encara comporta una altra afectació: l'aplaçament de l'acció, la immobilitat del temps, en definitiva, la descripció d'una escena que sembla que passi a càmera lenta, un mecanisme que permet a l'escriptora recrear en temps real l'aturada temporal del relat.

Quant a la temàtica de la narració, «La finestra de gel» encara exposa un altre aspecte clau molt recurrent al llarg de l'obra de l'autora: la qüestió de les absències, suggestionada per la pròpia experiència vital de Murià, en aquest cas la que ateny a la separació dels fills, que s'havien quedat a Mèxic després de la tornada a Catalunya.

Un altre personatge de la producció de Murià que apareix vinculat a l'experiència vital de l'escriptora és la Maiala, la noia que vol donar el cos a la ciència per ésser congelada amb l'ajuda de Seeman. El personatge porta el mateix nom que la néta de Murià (la primera filla d'Eli i Julián Meza), que va néixer pocs mesos després de l'aparició del conte.

Quant a la relació dels noms reals i ficticis, encara crida més l'atenció que la protagonista del conte es digui Anneta. Es tracta d'una al·lusió al nom de Murià i un reflex molt clar de l'assimilació autobiogràfica del personatge amb l'escriptora.

Pel que fa als eixos temàtics, s'incideix altre cop en el concepte de l'amor, sublimat per dues accions que enllacen amb un valor concret: el lliurament cap als altres. D'una banda, es planteja per mitjà del lliurament altruista de la Maiala, que vol donar el cos a la ciència; de l'altra, per mitjà del sacrifici de l'Anneta, que renuncia a la vida i a la pròpia identitat, com a conseqüència de la pèrdua de tot allò que estimava, el marit i el fill.

Tot plegat no podria entendre's si no és perquè la recerca de l'amor constitueix un dels eixos tematicoideològics més importants de la narrativa d'Anna Murià. Un concepte que s'eixampla i es desenvolupa en profunditat en l'etapa de

postguerra, i que culmina en les darreres novel·les, en què l'empremta autobiogràfica és gairebé omnipresent.

El concepte de l'amor segueix un fil comú i constant al llarg de les narracions i les novel·les, i sovint és presentat des de l'òptica femenina (majoritàriament a l'obra de preguerra), però també des del punt de vista masculí, tant en les diverses narracions que formen part d'*El llibre d'Eli* com a *Aquest serà el principi* i *Res no és veritat, Àlicia*.

En aquest sentit, són diversos els contes del període que relacionen la temàtica de l'amor amb l'existència.

A «Conversa ran de mur gris» s'exposen els sentiments d'una altra dona, l'Ília, en un diàleg a tres veus, en què conversen una noia, la seva mare i la tia de la primera. La inclusió del personatge de la tia, que remet a altres protagonistes femenines del recull (Eulàlia Romaní, la tieta Laieta) no és anecdòtica. La figura de la tia soltera, que viu sola, que ha quedat aïllada del món i que es crea una realitat paral·lela, apareix un altre cop a *El llibre d'Eli*, en una operació que constitueix un homenatge a la figura de la dona gran i soltera.

Al llarg del relat Ília expressa el seu concepte de la vellesa i manifesta un sentiment de pèrdua de vida que l'empresona, com a conseqüència d'un amor no realitzat:

Per l'amor el beneïa. Tantes sensacions diferents, i em calia entrellaçar-les per treure'n una mostra harmoniosa. Com si fes punta de ganxet? Què és cas! Allò no eren pas fils de seda. Eren àcids i corrosius. Vaig haver de destil·lar-me. I després ell ja no hi era, però l'amor sí, l'amor restà en mi, tranquil, la tendresa diluïda... (p. 66).

Un amor que forma part d'una altra vida, la del passat (que accentua la sensació de pèrdua de pertinença a la realitat, a la vida present), recorda els mateixos sentiments que explica l'Anneta a «La finestra de gel» i constata una profunda interrelació amb la idea de la doble realitat/dimensió, de l'espai oníric on refugiar-se, del país/paradís (símbol del record, de la vida anterior) que apareix sovint en altres contes del període («El país de les fonts», «El darrer viatge d'Eulàlia Romaní»...).

En el cas de «Conversa ran de mur gris» es concreta més com l'espai oníric d'un col·lectiu, els cecs (que forma part d'una altra realitat inaccessible pels que hi veuen), que no pas com a país fictici o imaginari («Sóc un país desconegut... Som un país desconegut nosaltres, els orbs» (p. 65). Aquest país representa l'altra vida, la del passat i queda dividit per un mur gris, ran del qual es desenvolupa la conversa, un espai conceptualment idèntic al de «La finestra de gel».

La realitat de la protagonista torna a deambular per dues dimensions separades per un mur, la que pertany a la realitat temporal del conte, emmarcada en el diàleg de la tia amb la germana i la neboda, i la que forma part d'una nova dimensió, que només existeix dins el cap de l'Ília. El mur, en definitiva, no és només l'espai que separa les dues realitats, també és un símbol de la vida que viu l'Ília i la vida que viu en una altra realitat.

Fem un punt i a part per recordar que la literatura catalana ha fornit altres exemples en què un mur esdevé la representació de la vida, en són un exemple l'obra poètica de Salvador Espriu i d'Agustí Bartra.²⁵¹

Pel que fa al propòsit simbolista, a «Conversa ran de mur gris» tornen a sortir a la llum un seguit d'elements presents a altres narracions: el mar i l'aigua, símbol de la vida; la muntanya, freda i grisa a l'hivern, símbol de la mort; la llum, imatge de l'amor; la ceguesa, que és l'absència del sentiment; i el mur gris, sinònim de l'espai entre la vida i mort o amor i absència, el mateix que la finestra i la clivella de «La finestra del gel».

A «Conversa ran de mur gris», també hi és present el gust pel sobrenatural, en un sentit més místic i espiritual, que no pas científic. La ceguesa de la protagonista, la manca de llum, és a dir, l'absència d'amor, no evita l'existència d'un univers propi, sinó que més aviat el promou. És la representació d'un espai de somni, narrat com si fos un altre «país», l'únic lloc on l'Ília sent que és viva.

Els contes reunits a *El país de les fonts* no es poden desvincular de la creació de noves realitats, dobles dimensions o universos paral·lels. Com hem vist en alguns

251 També en parla Murià en l'estudi sobre l'obra del poeta: «El mur és la vida amb la seva realitat obstruïdora. El vell savi veu el mur i l'estel; els folls i els infants només veuen l'astre; el jove passarà el muri, l'esperit, portarà l'Estrella sempre dins, i amb majúscula, tota la vida. I després l'Estrella tornarà i tornarà a resplendir a l'obra de Bartra, amb el seu divers simbolisme, també tota la vida.» Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 198.

casos, d'aquestes realitats s'infereix la voluntat d'indagació del concepte d'eternitat, que l'autora ja havia abordat a «Immortalitat». A «La finestra de gel» l'Anneta sent que és morta i viva al mateix temps, una percepció molt propera a la de la protagonista de «Conversa ran de mur gris».

En el primer cas la finestra representa la porta de les dues dimensions (la clivella divideix el temps), en el segon, el mur separa una realitat de l'altra (exemplifica l'espai). En totes dues es posa sobre la taula el concepte del real i l'imaginari, un punt de partida que permet a Murià ampliar el ventall d'universos imaginaris per tal de recrear la realitat.

5.2.2. Paradisos utòpics: països reals? Enigma i fantasia

La passió pels països imaginaris, concebuts com a paradisos utòpics, ocupa un lloc preeminent en l'obra d'Anna Murià. La paraula «país» hi apareix en abundància, per bé que no adopta cap sentit de pàtria real (no és gairebé mai un homenatge a la terra perduda per culpa d'un exili forçat, encara que en algun cas, com a *Aquest serà el principi*, sí que ho fa), com sí que és el cas, precisament, de l'obra de Bartra.²⁵² En Murià el país imaginari es planteja sempre en termes d'un somni, il·lusió o enyor d'un passat. Un exemple significatiu d'aquestes propostes, el trobem a la darrera narració d'*El país de les fonts*, que porta el mateix títol de l'obra.

«El país de les fonts» és un relat basat en la descripció poètica d'un espai imaginari, un país ple de fonts, on la narradora es troba en un estat de benaurança. Aquest país també és descrit, tanmateix, com un paradís que va perdent vigència, perquè forma part més aviat d'un record que no pas d'una realitat:

El País de les Fonts és on vaig ser feliç als dotze anys sensitius. Sí, és cert, és ben cert, jo hi he estat tota viva al País de les Fonts. Jo he viscut entre fonts, humides pollancredes, obagues fredoliques, pinedes oloroses, canyissars musicals (p. 103).

A «El país de les fonts» la narradora presenta un univers aparentment ficcional, per bé que el caràcter autobiogràfic del fragment precedent és innegable. Murià confessa l'enyor de la infantesa per mitjà d'una evocació poètica, que és representada per un país físicament inexistent. Aquí l'esfera de la infantesa possibilita, com veurem en les narracions per a nens, la creació d'espais imaginaris més onírics, en contraposició amb la visió realista del món dels adults. També cal entendre la narració com un exercici d'autoconsciència, d'anàlisi psicològica sobre el món interior de l'autora en relació amb el passat i l'esperit de la infantesa. L'enyor oníric d'«El país de les

252 «En la seva poesia no hi ha alçament de glòries històriques ni tampoc elogis de mèrits presents, no hi ha orgull patriòtic: hi ha amor, tendresa per la pàtria real i viva [...]». *Ibidem*, p. 87.

fonts» és la manera de referir-se al record d'un passat feliç, particularment idealitzat, que reflecteix el desig de Murià de vincular realitat i ficció.

És en aquesta narració, de fet, on es fa més evident la nostàlgia del paradís perdut (present en la infantesa) tan pròpia del romanticisme alemany. L'escriptora sentia una gran atracció cap a la natura: els parcs, les muntanyes, els jardins, els rius, les fonts..., la qual cosa comporta que el seus contes siguin com una mena d'epifania.

L'autora presenta els textos en primera persona, amb monòleg interior, perquè hi ha la voluntat d'exterioritzar pensaments interns, el que Rodoreda havia anomenat el 1974 com «la nostra més profunda realitat»²⁵³ i que Murià defineix com a «vida pròpia» a les *Reflexions de les vellesa*:

Tenia la temptació d'explicar que em sento en aquesta altra vida, a Mèxic. Tant en la meua vida. No sóc forastera, tot això que em volta és meu. Després, no retornaré a la meua vida, la de jo a Terrassa, sinó a l'altra vida meua. Però, atura't, Anna. Em vaig proposar, no pas d'escriure allò que passa a la meua persona, sinó allò que la meua raó hi elabora al damunt. És a dir, les reflexions.

¿Per què es parla sovint de tenir cada u la seva vida, independent de la dels altres? Jo mateixa n'he parlat mantes vegades. Ara me n'adono que el concepte de la vida pròpia no es deriva de les circumstàncies exteriors. La vida pròpia és dins de la persona i existeix en qualsevol lloc, amb qualsevol companyia. És clar que hi ha llocs i persones alienadors, que forcen la nostra atenció a allunyar-nos de la pròpia vida, i aleshores ens cal un esforç per desentendre'ns d'allò de fora (p. 78).

L'escriptora descriu el seu món interior tal com el percep i l'entén, tal com el vol veure i viure, i no pas com el pressuposen els de fora.

La seva concepció és paral·lela a la de Pere Calders que, com apunta Carme Gregori,²⁵⁴ també integra en la realitat de l'escriptor l'esfera de l'imaginari. Calders s'evadeix de la seva vida, però és en aquesta evasió que existeix la seva pròpia realitat:

253 Mercè RODOREDÀ, «Pròleg a *Mirall trencat*», dins *Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor, 1974, p. 28.

254 «De fet, el caràcter autobiogràfic amb que Calders presenta la seva obra s'ha de vincular amb el seu concepte de realitat, un concepte de realitat que, com correspon a la cosmovisió contemporània, ja no descansa sobre la dialèctica real/irreal i integra la dimensió imaginativa de l'experiència humana dins la categoria de realitat, en el mateix nivell dels fets susceptibles de comprensió empírica». Carme GREGORI, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, op. cit., p. 45.

[...] el que en diem la realitat està ple d'irrealisme [...]. I és que, en definitiva, no hi ha casos estranys, el que és estrany és la realitat. La part del somni de la persona humana és tan veritable com el tocar de peus a terra.²⁵⁵

Murià possiblement hauria subscrit aquestes paraules. De fet, a les *Reflexions de la vellesa*, en un article que porta per títol «Humor, ironia i fantasia irracionals a alguns contes de Pere Calders», es constata que l'escriptora coneixia de ben a prop les opinions caldersianes sobre el fantàstic:

Aquests *semblen* admet el que més d'una vegada ha afirmat Calders: tot el que escriu que la gent creu fantasia conté fets reals que ell ha conegut o experimentat. Aquesta fantasia irracional dóna peu a Duran per comparar l'obra de Calders a la de Juan Rulfo, també sovint fantàstica, només que amb la diferència que quan hi ha ironia en Rulfo és de to tràgic, mentre que la de Calders té bonhomia i és creadora d'humor, provocadora de rialla (p. 234).

L'evocació al·legòrica de les fonts a «El país de fonts» no deixa de ser el vehicle per mitjà del qual s'expressa la possibilitat d'existència d'altres dimensions, espais intemporals que cohabitin amb la realitat dels personatges i que constitueixen un altre acostament al gènere de la ciència-ficció.²⁵⁶ Són nombrosos els contes de la generació dels seixanta i setanta que tracten el tema de l'existència d'altres dimensions, sovint com a mecanisme de fugida de la realitat monòtona o insatisfactòria dels personatges. Aquest és justament el procediment que havia fet servir Joaquim Ruyra a «Avís misteriós»,²⁵⁷ un relat paral·lel en alguns aspectes a «La finestra del gel». En el conte de Ruyra també hi ha aquest gust per la descripció del paisatge oníric en la plasmació de la natura i l'ús d'una simbologia molt propera a la de Murià, especialment la que té a veure amb els elements de la neu i el fred (que representen la mort).

255 Julià GUILLAMÓN, «Pere Calders: entre la realitat i la màgia», *Avui* (1-IX-1985), p. 37.

256 «En la literatura fantàstica moderna, la insinuació d'una altra dimensió pren sovint la forma del viatge, com en Joseph Conrad, o en William H. Hodgson, un dels mestres de Lovecraft. Aquestes percepcions ens enfronten a la feblesa del nostre món i de la imatge que ens formem. Tzvetan Todorov, a *Introduction a la littérature fantastique*, les relaciona amb els «temes del jo», que expressen la crisi de la relació entre la consciència i la percepció, i les contraposa, per bé que no de manera absoluta, als «temes del tu», que expliciten el desig sexual relacionat amb figures fantasmals i posthumanes en general, com ara el vampir. [...] El somni sovint s'entrellaça amb la visió, com en el conte de Joaquim Ruyra «Avís misteriós». Els modernistes van seguir amb gust aquest corrent, com ho demostren totes les premonicions que podem trobar en les obres de Víctor Català o de Raimon Casellas.» Víctor MARTÍNEZ-GIL, *Els altres mons de la literatura catalana*, *op. cit.*, p. 243-244.

257 Joaquim RUYRA, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1964.

Però encara trobem un exercici més proper al de Murià pel que fa a la recreació del relat. Es tracta del recull de contes *Llibre dels set somnis*,²⁵⁸ d'Antoni Ribera, publicat a Barcelona l'any 1953. Les concomitàncies entre l'obra de Ribera i Murià no només són de caràcter temàtic sinó també biogràfic. És ben sabuda l'amistat que va existir entre Antoni Ribera i Agustí Bartra, com ho demostra la dedicatòria al poeta que trobem a la primera pàgina del volum i l'extensa correspondència que va existir entre els dos.²⁵⁹ A més, l'obra de Ribera havia aparegut a les edicions de *Lletres*, on la mateixa Murià havia publicat *Via de l'est* set anys abans.

Llibre dels set somnis es caracteritza per la recreació de civilitzacions passades que van des del paleolític fins a la Grècia de Safo i que incorporen l'element del somni com a via de representació.

Des d'aquesta perspectiva, l'exercici ficcional d'ambdós autors s'emmarca en una mateixa voluntat, la de la recuperació de mons perduts enyorats com a mecanisme d'evasió d'un present insatisfactori. *Llibre dels set somnis*, a més, recau de ple en el món del mite, una de les característiques principals de l'obra poètica de Bartra. Per això, el llenguatge que emprava l'autor en aquests contes (que són somnis) també es caracteritza per un propòsit poètic i estètic molt concret (similar al de l'obra de Murià), com ho destaca Carles Riba a la primera ratlla del pròleg: «Sí, la poesia té una manera insidiosa de fer. Ens visita quan no l'esperàvem, ens pren quan ens li confiàvem».²⁶⁰ Antoni Ribera ja havia publicat clandestinament un parell de llibres de poemes tres anys abans: *Terra de somni*²⁶¹ i *L'agonia de l'home*.²⁶²

Pel que fa al llenguatge, «El país de les fonts» també destaca pel preciosisme descriptiu del paisatge, que recorda el llenguatge prototípicament noucentista. Així, els símbols de la natura que hi ha disseminats per tot el text, posen de manifest la

258 Antoni RIBERA, *Llibre dels set somnis*, Barcelona, Lletres, 1953.

259 «L'any 1961, quan vam venir a Europa, vam anar a Argelers i allà els vam trobar a ell i a la seva dona. [...] Però quan va escriure a l'Agustí per primera vegada era el 48 o el 47, amb motiu de les publicacions de *Lletres* i *Antologia*. Va voler establir contacte, vam fer amistat i ell era una mena de representant de Bartra a Catalunya.» Quirze GRIFELL, *Anna Murià. àlbum de records*, op. cit., p. 55.

260 Carles RIBA, pròleg a Antoni Ribera, *Llibre dels set somnis*, op. cit., p.11.

261 Antoni RIBERA, *Terra de somni*, Barcelona, Edició de l'autor, 1949.

262 Antoni RIBERA, *Agonia de l'home*, Barcelona, Edició de l'autor, 1950.

naturalesa metafòrica de l'obra literària. En aquest conte cada concepte és pura abstracció d'un altre concepte. Vegem-ne un exemple representatiu:

Qui ara deu anar a la font aromada de pinassa?

Al fons del bosc ombrívol, la Font Perduda. Ens perdíem nosaltres quan la cercàvem, el sotabosc espès se'ns arrapava, l'estremiment sentíem de l'aventura... Ah que bo el bassiol d'aigua verd fosc! Que dolça la humitat quan hi arribàvem! (p. 104).

La inclusió de la Font Perduda, en remissió a un altre espai novament oníric, completament exclusiu, el sotabosc o el bassiol d'aigua verd fosc, ens porta a l'element de l'aigua, que és conceptualment el mateix que les fonts, i el mar o el blau-verd dels altres contes. Així, trobem una constant en l'obra de Murià: la fusió entre home i paisatge, natura i existència. La identificació d'humanitat i natura s'alterna en diverses idees i representacions: l'exuberància de l'esclat de la primavera amb relació a l'enamorament, l'assimilació de l'acte sexual amb algun fenomen climàtic o estacional, o la bellesa femenina que es confon amb la del paisatge en una doble relació dona-natura.²⁶³

És evident que en el cosmos unitari que l'autora va traçant la natura té sempre un paper rellevant. A «La finestra de gel» el paisatge traspua els conceptes de vida i mort i s'identifica sempre amb els personatges (en Seeman i l'Anneta). A «El país de les fonts» la natura escenifica la infantesa de la protagonista.

El pes poètic del conte és un altre factor que referma els pilars ideològics de Murià pel que fa a les concepcions de vida i art. Si la realitat caldersiana és considerada per la crítica com «la realitat del somni», la realitat de l'autora esdevé «la seva realitat poètica».

En la prosa poètica, més «poètica» que no pas «prosa», es manifesta l'afany de fusió de vida i art, una passió exposada per boca dels personatges, i que torna a ser present en dues narracions del recull, per bé que d'una manera molt més plàstica:

263 Això també ocorre en l'obra bartriana, per bé que només en el cas femení, com manifesta l'escriptora en nombroses ocasions: «La identificació de la dona amb la terra dóna un tipus físic concret: un cos de formes plenes, de malucs amples i sines abundants, alt, fort, massís, però esvelt i graciós.» Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 22.

ambdós tenen un pintor de protagonista. Es tracta de «La muralla blanca» i «Retrat de dues finestres», aquesta darrera compilada posteriorment a *El llibre d'Eli*.

A la primera, s'hi explica la història de l'Arnau, que dibuixa el cos d'una noia, l'Stella, un dia d'estiu a la platja. L'Arnau se n'enamora a l'instant i, a partir d'aquí, comença a pintar-la. Els joves s'enamoren i esdevenen parella. Tanmateix, quan s'acaba l'estiu, els nois posen punt i final a la relació, perquè l'Stella vol tornar a la ciutat i l'Arnau vol quedar-se. I és que per sobre de tot, fins i tot per damunt de l'amor, en el protagonista preval el desig de viure per a la pintura.

El conte és un altre exemple de l'assumpció d'un ideal basat en l'art. Com apuntàvem anteriorment, en la narrativa de Murià no és possible trobar una activitat deslligada del concepte artístic, ni tampoc de la ruptura estilística i formal. Ambdós conceptes són sinònims d'una llibertat literària reivindicada al llarg de l'obra per mitjà la veu dels protagonistes. En aquest cas l'Arnau és el màxim exponent d'una existència lliurada a l'autorealització per mitjà de la creació. De fet, s'enamora de l'Stella com a conseqüència de la visió del cos de la noia, gairebé nu, a la platja, en un instant en què el pintor és atrapat per l'impuls d'expressar la bellesa captada. L'Arnau sols s'acosta a l'Stella per poder pintar-la al llenç. Expressa l'admiració per una bellesa, que després serà substituïda, com a conseqüència del distanciament de la noia, per la plasmació d'un paisatge d'hivern:

«És com si l'art fes un miracle per a mi i se m'ofereís encarnat en aquesta dona, en el prodigi que ets tu, Stella, cos de llum, línia viva, poesia de volums, música de moviments.» (p. 26).

L' enamorament de l'Arnau, que arriba amb la visió del cos de l'Stella, acaba en el moment en què s'adona de la seva incapacitat per pintar la noia. Tot plegat comporta el distanciament dels joves i la decepció de la noia, que es pensava que podria ser la musa de l'Arnau.

Pel que fa als noms dels personatges, és evident la identificació del protagonista amb el del mite medieval català per excel·lència, el comte Arnau. Si bé és

cert que l'Arnau de Murià no és malvat ni cavalca sobre un cavall, comparteix el fet de patir el turment de viure allunyat del món que li ha tocat viure. L'Arnau de Murià es veu incapaç de convertir la bellesa de l'Stella en realitat, de la mateixa manera que el comte medieval és incapaç de viure la seva pròpia realitat, per culpa d'un càstig etern que el fa vagar amb un cavall en flames. Aquest no pot viure perquè una «muralla blanca» (el llenç) no li ho permet, fet que visibilitza la dificultat de la creació artística, l'impediment de fusionar-la amb la vida quotidiana, un tema que ja s'havia posat de manifest al primer conte del volum.

La simbologia del títol del conte, «La muralla blanca», torna a posar de manifest la importància dels títols en l'obra d'Anna Murià. Aquesta «muralla blanca» és el llenç del pintor, que esdevé l'espai físic on es plasma l'obra artística i que es converteix en el lloc que impedeix la realització del protagonista.

La narració posa en relleu la idealització de la noia envers la imatge del pintor, a banda de la inconsistència de l'enamorament de joventut d'una jove que només vol passar-s'ho bé durant l'estiu. És per això que l'Stella es va allunyant de l'Arnau, atreta per un grup de joves que es diverteix en unes casetes vora el mar, perquè adora l'aigua. La identificació de l'Stella amb el mar és evident. El nom de la protagonista fa referència al mite d'arrel bíblica, l'Stella Maris («estrella del mar»), la verge que guia i protegeix els navegants. L'Stella, així doncs, s'assimila a una verge per tal de representar bellesa, joventut i immortalitat, una bellesa que torna a anar estretament lligada a la idea de natura, en aquest cas a la platja i l'aigua.

En la identificació de la protagonista amb l'Stella Maris hi ha també la voluntat de connectar la noia amb la *dona angelicata* del Renaixement, un exercici que trobem, una altra vegada, als versos d'Agustí Bartra.²⁶⁴ Des del punt de vista literari Murià no només comparteix amb Bartra la vida, sinó que també algunes expressions simbòliques, que provenen d'un univers poètic comú i compartit, i que l'escriptora havia batejat com «la nostra mitologia».²⁶⁵

264 «Però resta l'estrella, una de les expressions simbòliques més importants, més repetides i amb més diversitat de significació. És el símbol de la perennitat de l'esperit; de la immortalitat d'una idea; de l'etern retorn –quan és l'estel del matí i de la tarda, Venus o Stella Maris– i de tot allò que és dual en el destí i ens sentiments de l'home. També a vegades significa una epifania.» *Ibidem*, p. 152.

265 «Sé que aquest retorn entrarà també en la nostra mitologia. Hem vist, hem tocat Roissy, el que en resta i el que s'ha esfondrat, i hem seguit les nostres antigues petjades ja invisibles.» Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, *op. cit.*,

El nom d'Stella es repeteix en el món de Bartra i en el de Murià. El nom adopta altres formes, com ocorre a «El vianant de les esteles», un altre conte del recull.

En aquesta narració es presenta un diàleg entre un home i una dona que parlen sobre la folia. Els protagonistes s'endinsen en una conversa presa per l'expressió de les passions més internes, un text que s'acaba convertint en l'exaltació de la llibertat de pensaments, la recerca de l'essència interior, el deliri i la inconsciència. Murià ofereix una narració de marcat caràcter psicològic, en què es revelen els pensaments més amagats de dos homes, un text que sembla escrit a raig i que palesa la independència estilística i conceptual amb què l'autora operava. Vegem-ne dos fragments il·lustratius:

–Només? Et sembla poc, el tresor de la folia? Et sembla poc, la riquesa del drama?... Al món on anem hi ha la folia pobra, sòrdida, sense gruix dramàtic. També hi he vist dones grasses en taules de cafè, víctimes de míseres neurosis que no mereixen el gran nom de folles. Recordo la de l'abric amb estampat de pell de tigre (ridícula imitació de sumptuositat salvatge), que es posava un tovalló de paper enganxat al cinyell, al bell mig de l'altiplà flonjo format pel ventre i els pits, per menjar-se un tros de pastís semblant a ella, flonjo i amb blanques protuberàncies de merenga (p. 35)

[...]

–El contacte que s'apropa m'énfureix–. Girà l'esquena a la proa, s'acarà de nou als camins de l'est, s'agafà amb les dues mans a la borda–. Tornaré: no vull veure la mediocritat sòrdida. Tornaré ara, caminant per aquesta ampla via de clara pedra verda, tornaré a l'òrbita de les follies.

Passa una cama per damunt de la borda, després l'altra. La dona llança un xiscle... unes mans femenines de plàcida sordidesa inconscient, que li són repugnants, s'arrapen a la seva roba. Torna a vibrar el xiscle. I altre mans l'aferren. Els farsants li cauen a sobre (p. 39).

En el primer l'autora disposa els elements ideològics de la narració. El tema central és la folia i el deliri, que es posen de manifest per boca d'un dels protagonistes.

El segon fragment reproduïx l'acció del mateix personatge, que parlava interiorment, i que resulta la vessant pràctica del que abans s'havia exposat: la folia porta el protagonista a llençar-se per la borda sense motiu aparent.

Anna Murià estava interessada per l'expressió de les emocions i la psicologia humana. És per això, segurament, que també aborda el tema de la follia i la plasmació dels sentiments a les *Reflexions de la vellesa*:

Com deu ésser això de tenir un univers propi? No crec que es pugi anomenar univers l'esfera dins la qual s'esdevé la nostra vida; per molt d'abast que tingui hi ha un límit hi ha un límit a allò que pot incloure un món individual, són molts els éssers i els objectes que en resten exclosos. Sí que se'n pot dir món: hi ha mons molt petits, i d'un món se'n pot sentir la possessió.

[...]

I allò que jo vaig dir en aquells temps remots, és una incongruència, ésser dins l'ànima. Si la meva ànima sóc jo, com pot ésser el jo dins el jo? El jo perdut dins el jo, seria, potser, la follia. Sí, segurament la follia: estar perdut dins d'un mateix (p. 126).

Aquí relaciona el concepte de la follia amb el d'univers propi, un dels aspectes més destacats dels contes d'aquest període. Murià es qüestiona l'univers interior dels humans i l'existència d'una realitat pròpia (que és la que suposadament es tradueix en follia), molt propera a la realitat que es presenta a «Conversa ran de mur gris» o «El país de les fonts».

Tornant a «El vianant de les esteles», convé apuntar la inclusió, un altre cop, de la lluita de dualitats dels personatges, en aquest cas sublimada per la follia dels protagonistes i l'estat de contenció en què es mostren quan no es deixen portar pels sentiments. «El vianant d'esteles» és ple d'elements abstractes. L'exaltació de les passions humanes (el drama i la follia), els secrets i els trastorns de la ment (la sordidesa de l'ànima, el diabolisme, la neurosi), l'obscuritat, la morbidesa, la luxúria, en contraposició amb l'estat d'ànim serè, la rectitud i la plena consciència, connecta amb les emocions dels relats d'*El llibre d'Eli*.

Pel que fa a la simbologia i la significació del conte, hi tornen a ser presents el verd-blau del mar, l'est, el camí de retorns i la follia, elements que reforcen el pes del simbolisme comú que trobem en tota l'obra de l'autora.

També cal destacar que busca la plasmació de tot allò que es pot considerar una altra realitat, ja sigui en forma d'il·lusió mental o enyor d'un passat. El gust pels països imaginaris de Murià sempre respon a la representació d'un món interior que troba el seu lloc gràcies a la veu d'uns personatges que tenen bona part de fictici, però també de real.

5.2.3. La mort i l'amor

En els relats d'aquest període hi ha un altre aspecte que cal abordar i és el tema de la mort, que ocupa un lloc preeminent al recull aparegut a *El Pont* el 1974, que porta per títol «Sense resposta». En aquest conte, dividit en set capítols, s'exposen les causes misterioses de la mort d'una dona, a partir d'un monòleg de l'amiga de la víctima, que s'assabenta del traspàs per una notícia al diari. A partir d'aquí s'expliquen els pensaments i les reflexions de l'amiga, el seu estat anímic, en definitiva, que va des de la incomprensió fins a la voluntat d'esperança, passant per un elogi de la pèrdua de consciència en el moment de l'agonia.

Centrant-nos en el pla conceptual, el conte aborda el tema de la mort des del punt de vista psicològic. Al capítol «Vibracions» la descripció d'un estat gairebé hipnòtic de la víctima en el moment de morir torna a posar de manifest el gust de Murià per tractar l'anàlisi de la consciència. En aquest cas, el text se centra en la inquietud que se sent quan hom arriba al final de la vida. Amb un fragment que va precedit per un elogi de la música i la poesia, l'autora dota d'un sentit espiritual el traspàs:

–Era tan gran, tan gran, allò que sentia jo en els meus anys de primavera, entre harmonies. La música... l'amor... dues forces poderoses que s'imposaven. No hi veia gaire diferència entre l'una i l'altra. No sabia si l'amor era una música, si la música era un amor. –Júlia Olmar està agonitzant. – Hagués fet com jo, evitar el conflicte entre el metafísic i el real. Devia confondre l'impossible. –Però, que bell deu ésser... Confusió d'impossible i possible... Que bo deu ser agonitzar! Agonitzar! Flotar damunt la vida, entre la vida i l'aire...! – Mai en el meu metafísic no vaig deixar penetrar-hi sabates. Quan vaig saber destriar, vaig deixar que volés en llibertat el

somni de dins i vaig organitzar la realitat de fora. Així, el voler no ha estat enganyat i el propòsit ha estat acomplert. Sé viure (p. 15).

La preocupació pel més enllà, el que Murià anomena sovint «el metafísic», torna a fer acte de presència en contraposició amb el real. El debat sobre la vida i la mort s'erigeix un altre cop com un dels temes principals de les narracions d'aquesta etapa, que es caracteritzen per l'ús d'un univers poètic molt particular (la música i l'amor, la mort i la poesia). Això referma la idea que vida i literatura, o vida i art, sempre van units:

–Pensa en tota la blancor de la mort... Pensa-hi intensament... ¿No sents com si et trobessis allà on tot és incolor, incorpori, tancat per parets de no-res?

–No, no puc. Aquestes coses cada u les sent a la seva manera. I tu tens una manera tan literària de sentir! (p. 16).

La protagonista ho posa de manifest. Els pilars ideològics de l'escriptora no només es presenten per mitjà de simbologies o metàfores, sinó que els mateixos personatges acaben esdevenint prestidigitadors d'un discurs que es preconitza sense complexos.

En aquest tractament de la mort tornen a fer acte de presència algunes expressions simbòliques recurrents: el país de la mort, on viatja la Júlia Olmar (el concepte de país tan present a tot el recull); el carrer de les Gardènies, on viu la víctima (la flor és símbol de puresa, amor i feminitat); o el mateix nom de Júlia, «d'arrel forta», i Olmar, «persona lleial» i el concepte de «país», aquí com a casa de la mort.

Tanmateix, la narració no tracta únicament els conceptes de vida i mort. També s'hi exterioritza el debat de l'amor i les relacions sentimentals entre homes i dones. En el capítol «Inspiracions» la protagonista conversa amb el marit sobre el matrimoni, com a conseqüència de la mort de l'amiga i la seva infidelitat. En aquest cas, compara el matrimoni amb el «servei religiós», com si el fet d'estar casada comportés una gran manca de llibertat. Es torna a fer referència a «la renúncia» de l'amor, un

concepte repetit nombroses vegades al llarg de l'obra de Murià, que constata, d'una banda, la forta càrrega ideològica en relació amb el món de la dona present als contes i de l'altra, l'estreta relació que existeix entre la realitat de l'escriptora i la ficció dels relats.

La renúncia de l'amor potser té a veure amb el sacrifici que han esdevingut les relacions sentimentals de la seva vida. La lluita constant entre renúncia i servitud fa acte de presència especialment a l'etapa de la postguerra. Així ho manifesta Murià a *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*.²⁶⁶ La concepció de l'amor vers el company i els fills és important durant la maduresa, però encara és més visible a la vellesa.

Murià ha anat desenvolupat una consciència literària i és per això que la seva obra esdevé la plasmació de la recerca del sentit de l'existència, la bellesa i l'amor, tres grans inquietuds que sempre s'adeqüen per mitjà d'un substrat autobiogràfic.

A partir de la postguerra, la narrativa d'Anna Murià es pot considerar un exercici autobiogràfic essencialment «filosòfic», en el qual el treball estilístic del seu registre líric es consolida com a mecanisme d'expressió. Tots els contes del període teixeixen un conjunt d'universos paral·lels (les dobles dimensions, els paradisos utòpics, la mort), que reforcen la idea que sempre indaga el sobrenatural per interpretar el món que l'envolta.

La realitat poètica de Murià es regeix per una recerca de bellesa, que sovint desemboca en l'exploració del desconegut. En el fons, es tracta de la negació de la veritat empírica com a model determinant per a establir un sol ordre. Per això, el dubte és la base que ho acaba movent tot.

Allò que destaca de les narracions d'aquest període és que es connecten les unes amb les altres en el que es converteix en un univers narratiu profundament imbricat, on personatges, conceptes i símbols es concentren, sotmesos a la realitat vital de l'escriptora.

266 «Digué el seu concepte de l'amor, de la dona en la vida d'un home com ell, amb frases breus i vagues, però dures, contundents. La dona ocupava un lloc secundari; primer era l'obra, la vida; de vegades la dona li servia de pedra de toc; una dona a la seva vida havia de sotmetre's als interessos d'ell, havia d'acceptar la servitud, perquè ell no podia desviar-se.» [...] «M'havia format amb el temps una idea no massa encertada de certs punts de la personalitat d'ell, contra la qual tota la força de la meua raó lluitava i, amb els anys, acabà per destruir-la. El creia egoista, no amb la quantitat d'egoisme normal que tenim tots els humans, sinó més. D'on provenia la idea? Potser de sempre, potser del tòpic corrent entre les dones que «els homes són egoistes.»». *Ibidem*, p. 85 i 183, respectivament.

D'aquests contes, convé destacar-ne el concepte de realitat, la inclusió de les dobles dimensions o realitats paral·leles que possibiliten als personatges entrar en el seu món interior, el que l'autora descriu com a univers propi. A allò que ateny al desconegut, als misteris de la vida i tot el que és inexplicable, s'hi accedeix per via del llenguatge poètic. Per això hi és present un ús abundant de figures retòriques, elements abstractes i dobles sentits. Tot plegat respon a la voluntat de traslladar certa inquietud en el lector per tal de crear espais de recerca i reflexió.

5.3. *El llibre d'Eli*

5.3.1. Narracions o novel·la?

Després del retorn i l'establiment a Catalunya, i un cop posat fil a l'agulla, una altra vegada, a l'activitat literària per a adults amb l'aparició d'*El país de les fonts*, Anna Murià publicà *El llibre d'Eli*, l'any 1982.

Aquest aplec de narracions havia estat presentat al premi Victor Català el 1980, i n'havia estat exclòs, ja que el jurat considerà que el recull era una novel·la i que, per tant, no podia ser admès en un certamen que premiava un conjunt de contes. Aquesta decisió disgustà enormement l'escriptora, que afirmà, anys més tard, que l'obra no era una novel·la, sinó que ofería un grup de contes independents i deslligats els uns dels altres.²⁶⁷

Després de la polèmica que suscità la decisió del jurat, l'aplec es retirà del premi i no fou fins dos anys més tard que el publicà l'Editorial Selecta, acompanyat d'un pròleg entusiasta de Pere Calders. Advertia de l'excepcionalitat de l'obra, en tractar-se d'un recull de narracions aparentment deslligades les unes de les altres, però presentades amb un fil conductor comú.²⁶⁸ Fent-se ressò d'aquesta particularitat, Calders enuncïava una «subtil unitat» que el públic lector hauria de tenir en compte per fer-ne una lectura escaient.

Per bé que el volum no presenta una línia argumental clarament definida, sí que hi ha una estreta relació entre els personatges i l'evolució, així com uns eixos conceptuals que responen sempre a un sentit estructural compartit. Des d'una perspectiva temàtica, l'obra continua expressant les mateixes preocupacions de

267 «[...] la resta són narracions, narracions de debò. Totes relacionades perquè els personatges es repeteixen, van sortint, però són narracions soltes, completament independents. [...] Això em va ocasionar que no tingués el Premi Víctor Català.» Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records, op. cit.*, p. 123.

268 «Però ja he dit que es tracta d'un llibre singular, i aquí sí que m'atreviria a alertar el lector. L'Anna Murià hi ha posat un subtítol, «Narracions», que fa pensar d'entrada en un recull de contes. I ho és, alguns d'ells d'una gran bellesa i tots amb una qualitat i un interès sense caigudes ni moments baixos. Però és més que això, el llibre ofereix des de les primeres pàgines (contes?, capítols?) els fils d'una trama que, al final, descobreixen el teixit d'una subtil unitat, conviden a una reflexió de conjunt que no fa aconsellable aïllar-los els uns dels altres, perquè tots obeeixen a un propòsit d'encadenament que l'autora manté amb un pols ple de seguretat.» Pere CALDERS, «Pròleg» a *El llibre d'Eli, op. cit.*, p. 10.

l'autora, que es revelen sempre des d'un punt de vista de profunditat emocional amb l'experiència biogràfica com a centre de gravitació.

Tanmateix, aquestes narracions mantenen la seva independència perquè funcionen soles. Cadascuna se centra en una acció reduïda, un episodi amb un o dos personatges, i un sol escenari o espai, per bé que totes s'acaben relacionant d'una manera o altra a mesura que avança l'obra (o bé per qüestions familiars, o bé per relacions de veïnat, o bé per amistat, tots els personatges es van encadenant progressivament). A més, sempre van acompanyades d'un títol de significació simbòlica, que respon al propòsit final, cosa que evidencia la voluntat de separar-les i dotar-les de sentit propi. A *El llibre d'Eli* Murià aposta pel conreu d'un gènere que li ofereix la possibilitat de treballar a petita escala, sense deixar de banda uns pilars temàtics comuns en tota l'obra.

En aquest sentit, l'obra s'alinea amb la producció narrativa catalana (també ho fa amb la literatura llatinoamericana, que Murià coneixia de ben a prop), que va reprendre el conte a partir dels cinquanta. Durant els primers anys de la dictadura, la censura franquista i la manca de premsa en català, a banda de la inexistència de col·leccions i segells editorials, havien impedit la professionalització del gènere. El 1950, *L'Antologia de contistes catalans*, de Joan Triadú,²⁶⁹ donà el tret de sortida a l'aparició de nous reculls de contes. Els narradors a l'exili ja es dedicaven al conreu del gènere (Calders, Rodoreda, Benguerel, Jordana, Oliver...) i des de l'interior també es publicaven aplecs significatius (*Vint-i-dos contes* de Rodoreda, *Mites* de Sarsanedas o les *Cròniques de la veritat oculta* de Calders). A finals de la dècada dels cinquanta els lectors catalans ja tenien un nombre significatiu de títols a les prestatgeries.

El llibre d'Eli, format per un total de vint narracions, és concebut cap a l'any 1950, com explica l'autora a la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. El que inicialment havia de ser un assaig sobre la maternitat (el títol de l'obra, en homenatge a la filla de Murià, en dóna fe) aviat es va convertir en un conjunt de contes.

269 Joan TRIADÚ, *Antologia de contistes catalans. (1850-1959)*, Barcelona, Selecta, 1950.

Quan es va publicar, *El llibre d'Eli* no portava el subtítol «Narracions». Sí que el tenia quan l'autora el va presentar al premi, però al lloc hi llegim «Novel·la». Així doncs, sembla que Murià publica un aplec de contes que inicialment estava pensat com una sola peça, un «llibre» (un llibre que s'«esfuma», com expressa ella mateixa al primer conte):

El llibre d'Eli se m'esfuma.

Els records, en el paper que resta en blanc –el paper blanc del temps!– se'm disfressaran. Mentiré. Així emplenats, els fulls que resten seran per a altres. O per a ningú.

La miraculosa senzillesa, trista de mi, potser no l'abastaré mai. Ja no hi haurà LLIBRE, només els Fulls d'Eli. Pren-los, petita en el cel dels somnis, i perdona'm (p. 36-37).

Aquest fragment és clau per a comprendre'n el gènere. El títol del conte (i de l'obra) posa de manifest la voluntat de l'autora d'escriure un «llibre» (el nom vol donar un sentit d'unitat, no és un aplec, sinó un «llibre»), que finalment sembla que es trenca. Així doncs, Murià publica una obra que juga des del principi amb la indefinició de gèneres. Al fragment precedent descriu el llibre com a «Fulls d'Eli», de manera que posa de manifest que es tracta d'una obra que s'ha acabat convertint en un aplec de narracions.

Aquest joc que indetermina si el llibre és una novel·la o un aplec de contes és el que el distingeix, precisament, de la producció anterior. Sens dubte, això el fa singular.

El primer capítol, constitueix un mena de pròleg, l'explicació d'allò que el lector pot llegir a continuació. En aquest cas Murià escriu més aviat un assaig, i no pas una novel·la, perquè no deixa d'expressar els motius d'una obra que vol ser un «llibre», però que esdevé un conjunt de narracions. La dificultat del mateix exercici literari es posa de manifest al primer text i fa acte de presència en altres contes, especialment a «Retrat de dues finestres», on es planteja el problema de l'art amb relació a la vida: «ja

tinc la solució: trenar i destrenar i trenar sempre art, sentiment i vida; trenar i destrenar» (p. 173).

Al pròleg de l'edició de 2004, Jaume Closa apuntava que «la intenció inicial d'escriure un assaig «queda estroncada, doncs, davant la complicació que suposaria tractar qüestions tan personals –la maternitat, la relació amb els fills- i fer-ne, de tot això, matèria literària».²⁷⁰ Closa explica que el que preval a l'hora d'analitzar el gènere és la intenció de l'autora i afegeix que «la solució al dilema inicial, està, doncs, a presentar-nos un conjunt de narracions que intenten donar una visió global d'uns fets (com una novel·la), però de manera fragmentada, i amb una narració inicial que serveix de pont entre la realitat i la ficció».²⁷¹

L'obra planteja justament aquests aspectes: les relacions i el comportament dels homes i l'expressió dels seus sentiments, així com la imbricació d'art i vida, tot plegat passat per un sedàs ideològic, que es vehicula per mitjà dels personatges.

Les narracions d'*El llibre d'Eli* es caracteritzen per una autonomia argumentativa clara, amb una trama diferent, per bé que els personatges es repeteixen i van teixint un univers comú, per mitjà del qual l'autora expressa la seva visió del món. La idea, o les idees, que són subjacents darrere de cada història, sí que responen a un conjunt de temes compartits.

En aquest sentit, podem dir que Murià completa un cicle temàtic que havia iniciat a les novel·les de preguerra i que confirma, cada vegada més, un procés de culminació narrativa. A *El llibre d'Eli* convergeixen tots els eixos: psicologisme femení (matriarcat, relacions mare-filla-àvia), les relacions home-dona, vida i mort, elogi de l'art i de la creació...

Pel que fa als personatges, en trobem tant de protagonistes com de secundaris, i també de fugaços. Alguns (els que només apareixen en una sola narració, o en dues, a tot estirar) no responen a cap estructura argumental comuna, ni evolucionen per escenificar la consecució d'un sistema psicològic concret, sinó que més

270 Jaume CLOSA, «El llibre d'Eli» a Anna MURIÀ, *El llibre d'Eli*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 20.

271 *Ibidem*.

aviat transiten com a integrants d'una sola peça narrativa. Són personatges plans, constituïts per un o dos trets característics, que no varien gaire.

Però hi ha altres personatges que apareixen en diverses ocasions i que ho fan gairebé sempre com a protagonistes, obeint a una evolució vital i psicològica concreta. Són personatges rodons que es van coneixent a mesura que avança l'obra i que presenten trets i actituds diferents.

Això és el que passa amb la Coraura i en Batitan, els dos protagonistes, que presenten un procés evolutiu molt definit.

5.3.2. El món de les dones: desig, bellesa i sensualitat

Al segon conte del recull, «Aigua revolta», s'hi explica la història de la Coraura (que també és anomenada Coonga, i que ja havia aparegut al primer relat molt breument), una nena de cinc anys, que viu amb la seva mare, l'Àgata, i l'Eulàlia, l'àvia paterna. Al tercer conte, «El poltre», s'explica la història d'en Batitan, un nen d'edat similar a la Coraura, que corre lliurement pel camp amb els seus amics.

Totes dues narracions, molt curtes, presenten al principi dos infants que es van fent cada cop més grans, en una operació que respon a un sistema cronològic determinat. Així, a «Negre i or», el cinquè relat, la Coraura ja és una adolescent plenament conscient de la seva sexualitat. Al conte s'exposa un tema recurrent en els textos de l'escriptora, la pèrdua de la virginitat, que es presenta sempre com un episodi vital decisiu d'una dona perquè marca un abans i un després («li havia arribat l'hora», (p. 54).

A «Vol nupcial», un dels darrers contes, hi torna a aparèixer el mateix tema. En aquest cas s'explica la primera relació sexual entre la Coraura i en Batitan, que s'han anat acostant l'un a l'altra durant l'adolescència. A la narració s'emfasitza la pèrdua de la virginitat de la noia, la qual és descrita com un ritual («Afrodita devia tenir aquell mateix aire de magnètica florida quan s'oferia als mortals», p. 127). El text recorda alguns fragments de caire eròtic que ja havien aparegut a les novel·les de preguerra i els contes de l'exili, i que també es visibilitzen a *Aquest serà el principi*. En Murià, en efecte, apareix sovint el gust per la descripció mitològica del episodis vitals de la dona en relació amb l'amor (l'enamorament, el festeig, la pèrdua de la virginitat, l'acte sexual...), on hi ha una predilecció pel poètic, que busca l'embelliment formal i la significació figurativa. A «Vol nupcial» l'acte sexual torna a ser comparat amb l'esclat de la natura en un doble joc simbòlic, en què els dos protagonistes s'identifiquen amb el paisatge. El fragment central del conte n'és un bon exemple:

Es miraven, xiulaven (i la música sincopada semblava exaltar els camps), i ballaven, ballaven, cada cop més ràpids els jeroglífics dels moviments, a frec l'un de l'altre, dos vertigens en diàleg, fins que s'abraçaren, fremint encara més el ritme salvatge, i ella li mossegà el coll sota l'orella, ran de la barba arrissada color d'escorça, un mossec de fúria deliciosament dolorós. Aleshores ell l'arrossegà vers l'espessor d'arbres i matolls, flàccides les cames, onejant la faldilla, les dents encara clavades al coll saborós.

Alzines i pins barrejaven llurs branques i llurs aromes. Estepa i boix s'enllaçaven en el sotabosc. Damunt el jaç de pinassa, aspror excitant a l'esquena i els flancs, ell li caigué a sobre en allau de besades, de pessigolleig de la barba color d'escorça, d'agressions de les mans àvides: com una allau, cec, com una allau, afamat de les bellesa que cobria (p. 128-129).

La sensualitat del llenguatge en la plasmació de l'acte sexual constitueix un dels ingredients principals del relat, que es desenvolupa a partir d'expressions metafòriques amb un grau elevat d'erotisme («fremint encara més el ritme salvatge», «a mossec de fúria deliciosament dolorós»).

Pel que fa al temps, l'acció accelera el ritme a partir d'enumeracions breus que busquen la simbiosi entre el moviment de la narració i l'acció («la música sincopada semblava exaltar els camps»). Les imatges del paisatge s'inscriuen al cos dels personatges en un exercici en què la voluptuositat del llenguatge es concentra per crear un discurs apassionat.

Murià hi promou la concepció utòpica del fet amorós. Per això descriu l'acte sexual com una cerimònia religiosa («llit sagrat») i, la pèrdua de la virginitat, com un triomf («la faldilla hi havia una taca vermella: la Coraura féu sonar una rialla triomfal i agità la faldilla com una bandera», p. 129). Tanmateix, el caràcter sacralitzador de l'escena culmina amb un plantejament, en clau feminista, que problematitza la unió de la parella per part de la dona. Després de l'acte sexual, la Coraura ja no necessita en Batitan al costat, sinó que busca la separació com a conseqüència d'una pretesa autosuficiència. L'operació és la mateixa que vèiem amb l'Alina de «Sota la pluja». Des del punt de vista ideològic, ambdues narracions són molt similars.

Els contes són, en definitiva, la plataforma des d'on l'autora transmet el seu concepte de l'amor, no només en relació amb la seva persona sinó amb la gent que

l'envolta. Ho veurem especialment a *Aquest serà el principi*, on bona part dels personatges tenen un referent en la realitat.

Pel que fa a la concepció de l'amor a *El llibre d'Eli*, es torna a plantejar el mateix debat: amor lliure o amor convencional.

A «La paraula és...», un dels darrers relats, s'hi ofereix un decàleg sobre l'amor a partir d'una conversa entre la Sandra i la Coraura, en què s'exposen dues concepcions diferents sobre les relacions home-dona: la Sandra, més convencional i la Coraura, na noia independent que defuig l'amor d'un home protector («No vull pares. El Batitan és massa paternal», p. 132). Al final, la Coraura arriba a la conclusió que l'amor és un acte de tendresa i protecció, que s'acaba allunyant de la sensualitat dels inicis d'una relació. Per això, la simbologia de la natura en relació amb l'amor i la condició femenina contribueix a la plasmació d'un ideal estètic que contraposa la bellesa de la joventut amb la de la maduresa.

La natura també és molt present a «Com una planta», el setè relat del volum, en què es reprèn la història d'en Batitan quan és adolescent. Aquí el jove encara festeja amb la Flora, una noia senzilla i innocent, que és descrita com si fos una planta (la significació del nom és més que evident). El relat torna a posar de manifest l'estreta relació entre natura i personatges, que sempre va acompanyada del concepte de bellesa i joventut:

Era tota frescor, com una planta. Els seus moviments semblaven nous, talment els d'una branca tendra. I el color pàl·lid del seu vestit i el blanc i el rosat humits de la seva pell, acabats de néixer (p. 71).

[...]

–Riu, riu... La teva riulla em fa sentir... com a ple camp. Tens els ulls més transparents que l'aigua d'una font. Et mous amb la gràcia d'un arbre jove quan el gronxa el vent (p. 72).

No deixa de ser significatiu que el segon fragment citat ens transporti a un relat dels inicis de la producció de l'escriptora, «La riulla», en el qual l'element del riure

s'uneix als conceptes de joventut i bellesa femenina. La Flora és bonica «com una planta», però és poc intel·ligent.

Totes aquestes característiques entronquen amb un altre personatge de l'univers de Murià, la Nora, la companya d'en Dionís, el protagonista de *Res no és veritat, Alcía*, on la natura encara té un pes més important. La relació entre la novel·la i el recull de contes no és casual. A *Res no és veritat, Alcía* i *El llibre d'Eli* els títols de les narracions o dels episodis i els personatges semblen repetir-se en accions i situacions paral·leles. A tall d'exemple, un episodi de la novel·la porta per títol «Marxa nupcial desafinada», talment com «Vol nupcial» d'*El llibre d'Eli*. A més a més, a *Res no és veritat, Alcía* fa acte de presència una altra Flora, el personatge fictici que inventa l'Alcía quan es petita.

Tornant a l'anàlisi dels personatges femenins d'*El llibre d'Eli*, convé apuntar que no totes les dones encarnen el mateix prototipus de joventut i innocència. A «Com una planta» també es parla de la Marta, la germana d'en Batitan, un personatge completament diferent del de la Flora. La Marta és intel·lectual, crítica amb el món que l'envolta, mentre que la Flora és simple i innocent. Aquí apareix de nou la contraposició de models femenins, la noia bleda *versus* la noia intel·ligent, una dualitat que retorna a «Retrat de dues finestres», la darrera narració, amb el personatge de la Mimí (la bleda), la Sandra i la Palmira (que són més intel·ligents).

A «Com una planta» l'oposició femenina, que remet també a alguns personatges de *La peixera* i *Res no és veritat, Alcía*, serveix a l'autora per a la consecució d'un final molt concret: la Flora s'adona que en Batitan ja no la vol com a companya, perquè ara en Batitan se n'ha cansat i estima una altra noia.

El desengany amorós es presenta un altre cop com un dels elements característics de l'amor de joventut, però molt especialment el desengany de la dona. La inconsistència de la relació d'en Batitan i la Flora són el motiu pel qual en Batitan es desenamora de la noia, fet que posa de manifest que la joventut és immadura per naturalesa. Però també hi té molt a veure el valor de l'estancament. La novetat, l'amor furtiu, l'«atzar» que suposa la relació amb la Coraura, és l'element que s'emfasitza (l'autora el destaca amb cursiva) com a motiu de ruptura:

S'arriscà i no fou rebutjat. Cercava l'atzar que els feia trobar-se i ella l'acollia molt sovint displicentment i alguna vegada amb alegria palesa. Anar a l'encontre de Coraura era sempre una aventura incògnita.

No així amb Flora. Sempre igual, sempre amb la seva frescor mansa. Per això cada vegada espaiava més els seus encontres (p. 77).

El clam a favor de la improvisació, la llibertat i l'atractiu de la novetat d'una nova relació perfilen el personatge d'en Batitan com un jove que cerca experimentar i viure al màxim, encara que es transformi en el culpable del dolor de la Flora.

La fascinació per l'element de l'atzar no és puntual. Murià també en parlà en termes més teòrics a les *Reflexions de la vellesa*:

El destí no existeix. El destí cadascú se'l fa, i no sóc la primera a dir-ho. I l'atzar? ¿Què és l'atzar, aquesta cosa impalpable tan poderosa?

L'atzar a vegades sembla destí. Fets esdevinguts per pur atzar (pur?) han estat decisius en les nostres vides.

[...]

No obstant... potser sí que tot depèn de la nostra voluntat, perquè si no haguéssim volgut posar-nos en perill d'ensopegar amb el fet, si haguéssim obrat voluntàriament d'altra manera, el fet no hauria ensopegat amb nosaltres. Així doncs, no hi ha atzar ni hi ha destí: hi ha accions i les seves conseqüències.²⁷²

A *El llibre d'Eli* la infelicitat de l'amor no correspost de la dona es desenvolupa amb profunditat en un dels darrers relats, «Àgata». En aquest cas es dona a conèixer la història de la mare de la Coraura, una dona insatisfeta, que ha patit un desengany amorós important i que arrossega la infelicitat d'aquest episodi tota la vida.

El conte va lligat amb una altra narració, «Electra ixent», que exposa com la Coraura descobreix que el seu pare és viu. Ara la protagonista ja s'ha fet gran i coneix el seu progenitor, que s'ha tornat casar i ha creat una altra família. La Coraura està enamorada d'un home que, en fons, no coneix i que idealitza pel sol fet de ser algú que representa un misteri sense resoldre. L'episodi se centra en el tema de l'adoració de la

272 Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 70.

filla cap al pare, fet que dota de sentit el títol en una clara referència al mite homèric d'Electra.

El relat enllaça més tard amb un altre molt significatiu pel que fa als símbols de la natura, «La nit de la crisàlide», un monòleg de la Coraura, que parla sola quan és al llit i que ens fa pensar en els monòlegs de *Joana Mas*. La Coraura és conscient que ja s'ha fet gran, que és una dona adulta perquè és capaç de prendre decisions importants per ella mateixa. La nit, d'aquesta manera, dona pas al naixement d'una nova Coraura, que muda l'antiga infantesa per convertir-se en una dona. El relat es vehicula un altre cop per mitjà d'un discurs que busca la sensualitat del llenguatge amb nombroses referències a la condició femenina i la natura.

La voluptuositat del paisatge en relació amb l'amor i la dona encara es fa més evident a «Les memòries de Joan del món», el relat que explica la història d'un porter que passa les hores observant com entra i surt la gent de l'edifici, mentre escriu les seves memòries.

En Joan és un home amb una vida monòtona, que només pot sortir de la rutina gràcies a l'escriptura. Des d'aquesta perspectiva, la narració presenta la literatura com la fórmula per a poder fugir de la insatisfacció de la realitat, a partir dels viatges mentals. Això es tradueix en la inclusió de la descripció de les aventures en països exòtics, noves històries, que desenrotllen altres històries, i que formen part de les memòries inventades del personatge. En aquest cas, la interacció entre ficció i realitat esdevé la representació més clara d'un dels fonaments sobre els quals descansa la producció narrativa de l'escriptora: la plasmació d'elements autobiogràfics com a mecanisme de ficció. A «Les memòries de Joan del món» es constata la tendència a plasmar paradisos utòpics (mai no sabem del cert si existeixen o si bé són producte de la imaginació dels personatges).

Pel que fa als trets formals del conte, la sensualitat del llenguatge en la descripció dels paisatges i les dones del món de les memòries d'en Joan, no fa més que corroborar la voluntat estètica de tota l'obra:

Vaig veure els paisatges més variats. Sorral·ls ressecs, badies florides com un paradís, illes, unes de roca amb una petita cala de pescadors, altres plenes d'una vegetació follament verda. Cada dos o tres dies el vaixell ancorava davant un poblat, i mentre descarregaven i carregaven jo me n'anava a recórrer el lloc, a veure com eren les cases i la gent i sempre tenia la sort de trobar una dona jove i bonica per passar les hores fins al moment de salpar. Si en vaig tenir, d'amors! De tota mena. De tots colors. Blanques, negres, rosses, morenes. No puc recordar-les totes, només algunes, les que més em van impressionar. Aquella negra amb un cos d'una perfecció divina, realment divina; i diví era el goig de jeure damunt d'ella. La de la cabellera rossa i els ulls blaus i el vestit blau vaporós, era un joiell, me l'hauria enduta si hagués pogut; dos dies amb ella, com si no toqués a terra... (p. 62).

Una de les característiques de la descripció dels viatges és l'ús d'una prosa poètica carregada d'adjectius connotats, que tornen a recaure en la sensualitat del paisatge en relació amb les dones («follament verda», «badies florides com un paradís»...). Al centre del discurs, que sempre recrea una atmosfera d'exotisme, s'hi imposen les metàfores, les evocacions i els simbolismes. Encara més, els conceptes de bellesa i amor tendeixen a ser representats per mitjà de paraules repetides al llarg de l'obra, termes i expressions recurrents (flors, arbres, paisatges, colors...), recursos poètics i estètics, que es van convertint en paraules clau: «lilàs», «crisantems», «molsa», «cases blanques i florides», «color de perla», «color de canyella», «sotabosc», «aromes», etc.

Finalment, hi trobem l'ús habitual d'adjectius descriptius que ja formen part del cosmos lingüístic de l'autora: «ixent», «vibrant», «nupcial», «sinuós», «fascinador», «immaculat», «deliciós», «delitós», «estremidor», «airós», «hipnotitzant», «saborós», «majestuós», «lluminós», «simfònic», «vivent», «oscil·lant», «sensual», «amorós», «fonedís», etc.

Així, l'assimilació entre bellesa paisatgística i bellesa femenina s'exposen en un relat en què l'idil·li amorós s'erigeix com una de les consecucions més remarcables de la vida d'un home. Per això, en Joan es converteix en el torsimany d'un model masculí molt concret, el de l'home que vol experimentar amb les dones i se sent realitzat amb la vivència de tota mena d'amors. Hi ha en aquest relat, així doncs, una certa connexió amb les recreacions d'en Joan i les d'en Batitan, fet que posa de manifest la voluntat de l'autora de plasmar trets propis d'una condició masculina molt concreta, pel que fa a relació amb les dones i l'amor: l'afany insadollable d'experimentació, l'anhel

de llibertat i l'atracció cap a l'estrangeria i el desconegut. Així, els personatges masculins d'Anna Murià són els continuadors d'una doble moral que limita l'acció dels homes i les dones a un sol rol.

Pel que fa a l'estructura del conte, es presenten diverses històries que han format part de la vida del protagonista i que s'intercalen en l'argument per mitjà de petits relats, fragmentats, talment com si es transcrivissin les memòries d'en Joan. Si bé és cert que cadascun és completament autònom dels altres, convé apuntar que cap a la meitat es revela que el protagonista és el porter de la casa de la Coraura. Aquest fet no comporta un enllaç rellevant (la Coraura i en Joan no tenen cap tipus de relació), sinó que més aviat serveix per a lligar el conte amb tota l'obra.

Les memòries que escriu el protagonista són petits relats aïllats els uns dels altres, que tornen a estar lligats per un fil conductor comú: el viatge, per escapar de la realitat. Aquestes càpsules narratives presenten una estructura semblant a la d'un microconte, són molt més curtes i exposen una única acció aïllada.

El gènere del microconte, s'havia popularitzat gràcies a l'aposta dels escriptors llatinoamericans dels anys seixanta, que havien optat per la desintegració de la novel·la i el conreu del conte breu, com és el cas de Julio Cortázar i *Rayuela*. La novel·la de l'argentí constitueix un gran trencaclosques format per nombroses peces narratives, que operen soles i en conjunt i que poden llegir-se en ordre diferent.

Els narradors del boom llatinoamericà (Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, etc.), impulsats per la prosa d'avantguarda que s'havia anat gestant durant la dècada dels trenta (Oliverio Girondo, Vicente Huidobro o Roberto Arlt) i que s'havien consolidat als anys quaranta (Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti o Miguel Ángel Asturias) es distingien pel trencament radical de les fronteres entre el real i el fantàstic. L'element característic de tots és la creació d'una nova forma estètica que desemboca en el «realisme màgic» o el «real meravellós»²⁷³ i que es desmarca del surrealisme europeu més ortodox (Breton o Éluard). Com ha assenyalat la crítica, en el cas de Carpentier

273 «Lo real maravilloso es eso, «esa inesperada alteración de la realidad». Una revelación privilegiada, una iluminación inhabitual, una fe creadora de cuanto necesitamos para vivir en libertad; una búsqueda, una tarea de otras dimensiones de la realidad, sueño y ejecución, ocurrencia y presencia.» Alejo CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Mèxic, Editorial Planeta Mexicana, 1949, p. 11.

l'univers del meravellós no constitueix un exercici de creació literària, sinó que l'autor el considera com la plasmació d'una realitat quotidiana.²⁷⁴ Pel que fa a Cortázar, l'aposta rupturista defuig, en certa mesura, el surrealisme dels anys vint, com a voluntat d'allunyar-se del dogmatisme ideològic dels més teòrics.²⁷⁵

Resta en aquest pla fer una breu menció de la proposta literària de Calders, que té similituds amb les càpsules narratives de Murià, no només per l'estructura formal, sinó també per la plasmació d'una nova visió del real, per bé que l'exercici caldersià és anterior al boom llatinoamericà i, en aquest sentit, com apunta Carme Gregori,²⁷⁶ no s'hi veu influenciat.

Un tret distintiu de l'obra de Murià, paral·lel al realisme màgic hispanoamericà, és la inclusió de viatges a països exòtics i llunyans, països reals que l'home pot trepitjar i països imaginaris, que es fusionen o s'entremesclen. Paratges que són un invent que s'extrapola de la realitat, però que es planteja dins dels límits d'un univers paral·lel verídric. Una prolongació imaginària de fets i vivències reals que es basa en l'experiència autobiogràfica. La fusió d'aquestes dues dimensions, com hem analitzat en diverses ocasions, constitueix un dels fenòmens més rellevants de l'obra de Murià. En trobem un exemple significatiu a «Les memòries de Joan del món», on es descriuen diversos viatges a terres desconegudes.

Cal recordar que l'exercici ficcional que es desenvolupa amb el «realisme màgic» prové dels relats dels cronistes d'Índies, que havien deixat constància per escrit de les conquestes dels seus viatges. En aquests relats, els navegants descrivien el descobriment de pobles indígenes, cultures fantàstiques i paradisos perduts,

274 «Lo real maravilloso forma una perspectiva más de la història -no es necesariamente una ficción.» Anke BIRKENMAIER, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 134.

275 «La adscripción que se hace de la obra de Cortázar a una cierta forma de surrealismo tardío, merece ser rectificadada al menos en su sentido más genérico y superficial. Sin duda admirador de lo que el surrealismo significó como buceo en el inconsciente, rebelión antiacadémica y replanteo extremo del sentido literario, Cortázar fue a la vez muy crítico con el neodogmatismo hacia el que derivó el movimiento, sobre todo a partir del indiscutible pontificado de André Breton sobre sus huestes. Por ello, su simpatía e identificación se acerca más a los precursores (Lautréamont, Jarry) que al os protagonistas, como el propio Breton o Paul Éluard, y más que nada se sitúa en la estela de los disidentes (Artaud, Duchamp) o de los que eligieron su propio camino (Balthus, uno de sus pintores predilectos; el experimentalismo poético de Octavio Paz) con independencia de lo que hubiese significado para ellos el estímulo implícito en su respectivo punto de partida.» Alberto COUSTÉ, *Julio Cortázar*, Barcelona, Océano, 2001, p. 38.

276 Carme GREGORI, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, op. cit.

experiències llegendàries que acabaven mesclant vida i ficció i que oferien una visió desdibuixada de la realitat.²⁷⁷

Com hem exposat a l'inici del capítol, les obres del «realisme màgic» llatinoamericà també fan ús de la superposició de diverses dimensions, perquè el seu concepte de realitat no es basa en un distanciament directe del real (com sí que s'hi basaven les avantguardes dels anys vint), sinó en una reformulació completament diferent. El realisme màgic sud-americà comporta un nou concepte de la realitat, que alberga per ella mateixa elements fantàstics com a part del que és verídic. Es tracta de l'acceptació de la irrealitat del real com a base ideològica, de l'assumpció de l'existència del meravellós per si. Des d'aquesta perspectiva, l'autora d'*El llibre d'Eli* es basa en uns codis més propers al misteri del subconscient que no pas als de la literatura del fantàstic. Aquesta fascinació pel subconscient comporta la inclusió d'aspectes propis de la psicoanàlisi freudiana, com ara el somni i el deliri, que serveixen per a vehicular l'altra realitat en les narracions.

El somni, la fantasia i el deliri constitueixen el vehicle de bona part dels relats. Aquest aspecte es desenvolupa a «La veu» i a «Somni en blanc i negre», dos relats eròtics, que parteixen de la narració d'un somni.

A «Somni en blanc i negre» es presenta en Raül, un amic d'en Batitan, un noi de caràcter neuròtic i bipolar, que pateix una patologia psicològica. Només cal que ens fixem en el llibre que llegeix, *Els cants de Maldoror*, l'obra de tendència sadomasoquista d'Isidor Lucien Ducasse, per a descobrir els seus gustos. El personatge de Murià, igual que el de Ducasse, és un adolescent rebel que renega de Déu i l'home. El seu món és una conjunció de realitats inconnexes i delirants, on es posa de manifest la doble condició del jove, que es debat constantment entre el seny i la follia.

La similitud d'en Raül amb el protagonista de Lucien Ducasse és més que evident. L'any 1978 l'obra del francès va ser traduïda al català (de la mà de Manuel de Pedrolo), de manera que és probable que Murià hagués llegit el llibre just abans d'escriure aquest relat.

277 Per a més informació sobre les Cròniques d'Índies i la seva distorsió de la realitat vegeu l'estudi d'Irene BARGALLÓ, *La ciutat mesoamericana vista pels cronistes*, [tesi doctoral], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

L'escriptora havia passat trenta anys a Mèxic, on aquests corrents caracteritzaven bona part de la narrativa breu del moment. Convé recordar que quatre anys abans de l'aparició d'*El llibre d'Eli*, Julio Cortázar, un dels màxims exponents del surrealisme argentí, ja havia publicat *Historias de cronopios y de famas* y *Rayuela*, dos reculls de narracions fantàstiques.

Tornant al personatge de Raül, les realitats dislocades de «Somni en blanc i negre» acaben de desenvolupar-se a «De l'ombra», un conte que exposa la història de la Sandra, una bibliotecària que va perdre un amor i que passa els dies entre llibres. La protagonista és descrita com una noia formada intel·lectualment, però que només s'interessa pels llibres i no vol saber absolutament res dels homes. Aquí és on entra en escena una altra vegada el personatge d'en Raül, que ara es presenta amb tota la seva bipolaritat, com un malalt retorçat, sadomassoquista i obscè, que només veu les dones com un *divertimento* i que s'acaba convertint en un assassí en potència. Així, el conte torna a presentar, per mitjà de la Coraura i la Sandra, el tema de la dicotomia entre el bo i el dolent («la claredat és confortable i la tenebra és interessant. No sabia què triar.», p. 89). En Raül s'acosta a la biblioteca per parlar amb la Sandra i és a punt d'assassinar-la amb un tallapapers però al final es frena i la Sandra no pren mal. Descobreix que en Raül no és aigua clara i per això el bateja amb el nom d'«home-ombra» un altre joc de paraules que relaciona el personatge amb el caràcter.

Pel que fa al joc de contraris, Murià torna a tractar aquest aspecte a «Retrat de dues finestres», el text en què es contraposen dos models de vida, una basada en l'art i la creació (el protagonista torna a ser un pintor) i, l'altra, centrada en una vida recta i ordenada (el pintor es planteja tenir una feina estable, una família...).

El conte constitueix, igual que passava amb *La peixera*, un elogi de l'art. El protagonista d'aquest relat, en Romeu, és un jove que viu en un estudi i es dedica a pintar. Quan comença l'acció pretén plasmar dues finestres de color verd que veu des de l'habitació. A partir d'aquí, va exposant les seves concepcions vitals, artístiques i filosòfiques.

Pel que fa als elements simbòlics, convé destacar el pes de la poesia, que sobresurt amb la inclusió d'un llibre de Paul Valéry (que llegeix en Romeu), el poeta

simbolista que també apareix a *Res no és veritat, Alícia*. La presència de Paul Valéry no és casual sinó que referma el sentit que engloba tot el conte i bona part de l'obra de Murià: el pintor busca el misteri de la vida a través de l'art, allò que és inexplicable troba el seu sentit per mitjà de la creació. És per això que al final llegim una citació de l'autor, «Renovo en mi els meus enigmes i els meus déus», prou representativa.

Un altre símbol que cal destacar-ne és el color de les finestres, d'un verd molt difícil de plasmar, però que remet en al concepte de natura, tan recurrent a les narracions de l'autora. També convé tenir en compte que l'objecte que pinta en Romeu són dues finestres, l'element principal de tres contes de Murià, que posa de manifest la voluntat del personatge de sortir de la seva realitat.

5.3.3. Realitat o ideologia? La família: els déus d'Anna Murià

La inclusió de relats breus també es produeix a «El llibre d'Eli», la primera narració del volum, que es diferencia de les altres pel seu caràcter programàtic i biogràfic. S'hi presenten quinze peces separades pels subtítols, i en aquest cas, cadascuna és completament independent de l'anterior, a diferència de «Les memòries de Joan del món», on sí que existeix una línia argumental comuna.

Un subconte del relat, que porta per títol «La tieta Laieta», recorda un relat breu de Julio Cortázar, «Lazos de familia», inclòs a *Un tal Lucas*. L'estructura de l'obra de l'argentí fa pensar en el relat de Murià, ja que presenta nombrosos microrelats, que ofereixen diferents visions del món a partir de personatges aparentment ficticis. No deixa de ser significatiu que l'escriptora comentí un fragment d'aquest llibre anys més tard a les *Reflexions de la vellesa*, fet que ens fa pensar que molt possiblement havia llegit l'autor i el llibre.²⁷⁸ Les semblances entre el relat de Cortázar i el de Murià podrien ser circumstancials, si bé fan servir el mateix personatge de la família:

278 «Diu Julio Cortázar que passats els cinquanta anys ens anem morint de mica en mica en les mort d'altres.» Anna MURIA, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 140.

La tieta

Ha mort la tieta Laieta. Tu no has tingut mai cap tieta d'aquestes; i millor, perquè és molt trist per elles, pobres tietes. És dolç tenir-les, perquè són uns éssers quiets i tendres, que canten i estimen, però fa pena veure-les viure com una herbeta al marge del camí, que es va marcint, marcint, sense fruit de res més que del sol i la pluja, i només alguna neboda que s'assegui alguna estona al seu costat. (p. 36).

La tía Angustias se levanta temprano para atender a los carteros y darles propinas.

Lee las tarjetas, admira las fotografías y vuelve a leer los saludos. De noche saca su

álbum de recuerdos y va colocando con mucho cuidado la cosecha del día, de manera que

se puedan ver las vistas pero también los saludos.²⁷⁹

Pel que fa als aspectes formals, Murià presenta escrits que tenen tot just tres o quatre línies, com és el cas de «Per a tu la primera flor», i altres on s'inclouen diàlegs enmig.

A «Invocació», el primer de tots, hi ha un text de sis línies, en què l'autora apel·la a la seva filla per escriure el llibre, que és tractada com un déu. S'hi explicita la voluntat inicial d'escriure un assaig sobre la maternitat:

INVOCACIÓ

¿A quin déu puc demanar el mèrit que cal per a escriure aquest llibre?

Em cal posseir la miraculosa senzillesa. Dóna-me-la tu, filla, infant!

Petit déu infant, filla: a tu t'invoco.

Dóna'm la teva senzillesa. La miraculosa senzillesa. (p. 31).

Aquesta explicació inicial del projecte literari que és a punt d'iniciar evidencia la importància de la filla per Murià, quelcom que l'autora manifesta reiterades

279 Julio CORTÁZAR, *Un tal Lucas*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 30.

vegades a *Carnet de la meua vida*²⁸⁰ i a la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Si l'amor al company ha esdevingut el pilar més important en els darrers anys, l'amor cap als fills constitueix el motor de vida de l'autora, tal com manifesta en un altre text del primer capítol:

EL MEU DÉU MÚLTIPLE

I he dit a tu, en invocar-te, petit déu infant.

A vegades he alçat els ulls vers el teu pare tot dient-li: tu omplés la meua vida com un gran déu.

El primer fill, el portava als braços amb sagrada unció i em sentia mare de Déu.

Allò que és bell, allò que és gran, allò que és bo, que em dona felicitat, que ve a mi com una benedicció, tot és Déu. (p. 32).

La manifestació del «déu múltiple», que constitueixen ara els fills i el marit, explica la consagració absoluta de Murià a la família al llarg de tota la vida, lliurament que s'anirà plasmant en tota la trajectòria literària. La transició entre aquesta ficció i la pròpia vida es destapa sovint en interludis molt fins que demostren que el pas d'un estadi a l'altre és gairebé invisible. Aquest és l'espai on es posa al descobert al microtext «Cocongà», que enllaça directament amb «El meu déu múltiple» i que ja bateja la filla amb un nom inventat, Cocongà (que és la Coraura), que serà el que apareix en els relats. En aquest tercer microtext, no només s'hi dibuixa la Cocongà, sinó que ja hi apareix en Batitan:

280 El volum, que encara roman inèdit, es troba al Fons Bartra-Murià de l'Arxiu Històric Comarcal de Terrassa. El 8 de febrer Murià hi escrivia: «Filla! Tu encara no hi eres en aquestes pàgines. Filla! Tu que ets tan dins de la meua vida. Ets bella. Ets la bellesa. Ets vivent. Ets tu. Tu, tu, tu. Amb tendresa dolcíssima i afirmació rotunda. [...] Filla! Per a tu començaré unes pàgines quan ja sigui ben arrelat en mi el coneixement de la humilitat i l'orgull. Perquè a tu t'haig de parlar amb el cor senzill i els llavis nets.» El 17 de febrer hi afegia: «Filla! Un dia escriuré per a tu. Et diré com he sabut ésser feliç malgrat les contrarietats.» El 12 de maig de 1950, un anys més tard, l'autora escrivia el mateix text que apareix a *El llibre d'Elí*, amb la inclusió d'una frase final que no va arribar a publicar: «El llibre d'Elionor. Aquest serà el títol. Y[sic] començarà així: Invocació. A quin déu puc demanar les qualitats per aquest llibre? Necessito la miraculosa senzillesa. Només així tindran valor les meves paraules. A tu t'ho demano, filla, infant. Petit déu infant, filla, a tu t'invoco. Dóna'm la teua senzillesa. La miraculosa senzillesa. «Estima molt a aquells que s'ho mereixin i tot serà fàcil.»

COCONGA

Quan vivíem a la Cabana dels Aurons, tu encara no tenies dos anys, un matí vam sortir a passejar. Caminàrem entre espès brancatge, arribàrem a la vora del llac, guarnida de vímets i flors. I tornàrem per l'ample camí entre prades, boscos, mates florides. Tu corries, exultant, amb una gran flor groga de llarga tija a la mà, alçant-la. I anaves cridant fins a perdre l'alè:

–Coconga!, Coconga!, Coconga!

Això volia dir: corre!, corre!, corre!, amb el teu llenguatge incipient en el qual un cavall era un «en Batitan».

–Coconga!, Coconga!, Coconga! (p. 35).

Aquests fragments corroboren que el primer episodi, un conjunt de textos que transiten entre la introducció d'un llibre i la ficció, continuen fortament arrelats a les vivències personals de l'autora. La Cabana dels Aurons, que apareix a «Coconga», és el nom que donà Anna Murià a la casa de New Jersey, el lloc on s'havia traslladat la família Bartra-Murià a inicis de l'estiu de 1949.²⁸¹

El textos del primer capítol esdevenen, en aquest sentit, relats que transiten per un espai difús de ficció i realitat, per bé que s'acosten més a la faceta de la maternitat de Murià. Hi trobem des de textos que pertanyen a l'anècdota biogràfica amb els fills, com ara «Un ram» o «Dimensions», en els quals es torna a reconèixer el tema de la llibertat i la veritat a partir d'anècdotes de la infantesa de Roger, fins a peces biogràfiques de caràcter oníric o fantàstic, com és el cas de «Coconga» o «Aigua i herba».

281 «Continuàrem cercant, sabérem d'un cottage als afores de Newton, New Jersey, ell anà a veure'l i el llogà. Havia trobat la meravellosa Cabana dels Aurons. El primer de juny ens hi portà tots. [...] Era una regió retirada, tranquil·la, sense brogit d'estiuejants, de l'estat de New Jersey. Per a arribar-hi calia anar fins a newton en un tren petit i antiquat, insòlit en aquell país. El cottage es trobava a quatre quilòmetres de la població, elevat sobre un ramal de carretera poc transitat, voltat de bosc i enfront d'un llac. Pertanyia a una granja composta de dues cases i un graner, que s'entrellucaven entre els arbres a l'altra banda del camí. El ramatge dels grans aurons cobricelava la cabana. També ens ombrejaven els cedres i els bedolls. A peu del curt senderol rost que baixava al camí hi havia un avet. A les nits sentíem córrer per damunt la teulada els animalons boscats. La nostra caseta de fusta tenia al davant una ampla galeria protegida per tela metàl·lica, on fèiem àpats, des de la qual es veia el llac.» Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 167 i 168, respectivament.

Tanmateix, tots giren entorn d'una sola idea: la relació mare i fills. Aquest primer episodi sintetitza i prefigura el que el lector troba a les pàgines següents, un aplec de textos molt breus que deambula entre la realitat i la ficció, i que sempre parteix de l'experiència biogràfica de l'autora. És per això que en el darrer, hi trobem una declaració significativa pel que fa la voluntat inicial de l'obra. Murià hi aborda la incapacitat de fer un assaig sobre la maternitat sense passar per l'exercici ficcional:

El llibre d'Eli se m'ésfuma.

Els records, en el paper que resta en blanc –el paper blanc del temps! – se'm disfressaran. Mentiré. Així emplenats, els fulls que resten seran per a altres. O per ningú.

La miraculosa senzillesa, trista de mi, potser no l'abastaré mai.

I no hi haurà el LLIBRE, només els Fulls d'Eli. Pren-los, petita en el cel dels somnis, i perdona'm. (p. 36-37).

És remarcable l'èmfasi que fa (el llibre va amb cometes i majúscula) a la senzillesa no assolida en el primer capítol (on manifesta la problemàtica del llibre de ficció), que és, paradoxalment, la causa que la condueix a la dedicació literària. A favor de la voluntat inicial de l'obra, la maternitat és precisament un dels aspectes més rellevants de bona part de les narracions. A *El llibre d'Eli* es basteix la vida de dos personatges, la Coraura i en Batitan, que serveixen de refugi i imatge de Roger i Eli (fills de l'escriptora).

El fragment citat, evidencia, també, que a *El llibre d'Eli* continua vigent la preocupació per l'exuberància de les imatges i l'embelliment del llenguatge, que responen a una voluntat formal. Per això, la narrativa de Murià es desenrotlla per mitjà d'una prosa poètica singular, en la qual es barreja misteri, fantasia i espiritualitat, acceptant que per l'autora el lirisme no és només una opció estètica sinó vital. L'apassionament per la forma lírica és al servei d'una actitud: la recerca de la veritat, el debat filosòfic de la vida i la mort i les reflexions sobre l'amor.

Anna Murià ja havia expressat obertament l'adhesió a una nova manera de narrar, que feia dècades que s'imposava, i que defugia la literatura més convencional. Des de l'exili mexicà, l'escriptora estrenat com a col·laboradora de *Gazeta de Lletres* amb un comentari entusiasta sobre *Mites*, de Jordi Sarsanedas, aparegut el maig de 1954 en el primer número del suplement de la revista. Hi feia referència als límits entre la prosa i la poesia, a la lírica en el gènere narratiu i la fantasia, en un text que es converteix en un decàleg d'intencions:²⁸²

Sarsanedas avança de ple dins el corrent de la literatura moderna que tendeix a suprimir els límits entre la prosa i la poesia, produeix cada vegada més fruits lírics en tots els gèneres i demostra que la fantasia poètica pot ésser el més impressionant dels realismes, la més eficaç de les teoritzacions, la més emotiva expressió de sentiments quotidians. La joia trasbalsadora de retrobar quelcom de nosaltres en una imatge creada per un líric no ens la donarà mai el naturalisme més perfecte.²⁸³

A banda de la lloança de *Mites*, hi defensa una ruptura estilística de gèneres que condueix la literatura catalana cap a la «modernitat», quelcom que ella mateixa posa en pràctica a *El llibre d'Eli*. L'article no aprofundeix més sobre aquest aspecte (tampoc no es tracta d'un estudi), però el fet és que Murià dona valor a una tendència literària, una idea o un sistema de referències, que ella mateixa havia impulsat als contes de l'exili. En l'article presenta el seu propi sistema de valors, una visió en què la poesia i l'ús de les imatges valorades i la ruptura de les convencions narratives és cada cop més present:

Quan, fa mesos, vaig llegir els *Mites* per primera vegada, la impressió que em produïren fou intensa i contradictòria a la vegada, de repel·lència i fascinació alhora. Topava a vegades amb el gel intel·lectual que endureix la superfície, i era un esforç costós travessar-lo, per arribar a la calidesa del sentiment i al convicció del símbol.²⁸⁴

Altres vegades, sentia com m'escorxava la crueltat de les creacions monstruoses; però l'endinsament en la lectura va mostrant que en la creació de figures amb monstruositat físiques o morals no manca humanitat ni amor; la seva duresa, el seu rabejament, la seva amargor quelcom cínica potser provenen del desencís d'una

282 Anna MURIÀ, «Els impressionants mites de Jordi Sarsanedas», *Gazeta de Lletres*, 1 (febrer de 1956), p. 3.

283 Ibídem.

284 Ibídem.

joventut desclosa en les circumstàncies col·lectives més inhumanes i immorals, però que, malgrat tot, no ha arribat a la desesperació

Per això Sarsanedas descriu homes i dones amb interès dolorós, sense odi i sense tendresa. Només posa tendresa i espontaneïtat en les descripcions del paisatge.²⁸⁵

El text és rellevant per l'interès de l'escriptora a introduir elements avantguardistes i innovadors en la narrativa, en detriment d'una forma més classicista. Per això, no és estrany que Murià incorporés als seus relats les idees de llibertat i poesia que ja havia defensat als contes de l'exili i especialment a *La peixera*. En aquesta voluntat renovadora, en què l'art té un paper essencial, recorre al sobrenatural, fet que reforça la idea que Murià valorava la psicoanàlisi i la influència dels somnis. És per això que elements com el deliri i l'inconscient i l'exaltació de les passions i els desigs interns dels personatges ocupen bona part dels relats, un recurs que ja havia fet servir a *Joana Mas*, per mitjà del monòleg interior, i que es manté a la novel·la i als relats de la postguerra.

El somni i l'al·lucinació són els ingredients principals de «La gran aventura d'Eulàlia Romaní», una de les últimes narracions d'*El llibre d'Eli*, on s'explica la mort de l'Eulàlia, l'àvia de la Coraura, per mitjà d'un relat oníric que queda en suspens (el lector no arriba a saber si es tracta d'un somni o la descripció del trànsit de la mort). Al somni, l'Eulàlia es retroba amb el fill, que fa anys que viu a l'estranger, una història que al·ludeix a l'experiència de Murià i la voluntat de retrobament amb els fills a Mèxic. En aquest cas es tracta de l'enyor de Roger:

Eulàlia somriu en la fosca, mentre és presa de la son. s'adorm dolçament. Al cap d'una estona, es troba caminant i una muntanya de flors li barra el pas i ella sent un gran desfici de passar-la volant, obre els braços i no pot, no pot volar, però la muntanya s'esfondra i es desfà en núvols de colors, i ella avança, a través dels núvols, delerosa, que a l'altra banda hi ha el seu fill; quan acaba i topa de pit contra una barrera que abans no havia vist, una barrera de color vermell que se li clava a les carns quan forceja per passa, el fill allà dret, lluminós, esperant-la, i ella forceja i forceja i el ferro de la barrera li oprimeix el pit i li fa un mal terrible... Es desperta, obre els ulls. Tot és fosc, ja no hi ha fill, ni barrera, però sí el dolor.

[...]

285 Ibídem.

La desvetlla el vol: està volant, ella sola en un petit avió d'argent per damunt dels núvols de colors. No somio, no, es diu. s'ofega! No, no, ja respira. Hi ha claror, és de dia, el dia abans de marxar! (p. 156-157).

El somni d'un viatge per veure el fill s'acaba convertint en el trajecte de la protagonista cap a la mort, una doble dimensió de la vida i la mort, que s'alinea amb els primers contes de postguerra. El relat, de fet, no deixa de seguir l'interès que havia suscitat la novel·la fantàstica en la narrativa catalana dels seixanta. Les incursions al món mistagònic i sobrenatural de Murià, així com l'acostament a la ciència-ficció i el més enllà per mitjà de l'explicació de la mort en primera persona, remetent a «Quan la mort s'enamora»,²⁸⁶ d'Elvira Augusta Lewi, o «La ratlla i el desig»,²⁸⁷ de Pere Calders. Però també connecten amb els nombrosos exemples de narrativa modernista, que centren les narracions en el trànsit cap la mort.

«La gran aventura d'Eulàlia Romaní», una reflexió sobre els darrers moments de la mort de l'home, remet de manera explícita a un relat escrit per Josep Maria Murià, el seu germà, que havia publicat un recull de contes des de Mèxic, *Narracions fugisseres*,²⁸⁸ l'any 1974. La finitud de la vida explicada per un personatge que ja és mort és el tema central d'«Estoic», un conte molt diferent del de l'escriptora (a «Estoic» l'humor i la ironia són el recurs principal), però idèntic quant al tema de la consciència en el darrers moments de vida.

El recurs del somni en el trànsit de la mort torna a aparèixer a «La veu», un dels relats més onírics d'*El llibre d'Eli*. Narra el deliri de l'Àgata i els records de la seva filla quan era petita, en els darrers moments de la vida. Ara la Coraura ja és gran i fa la seva vida però l'Àgata sent com si la nena encara fos al seu costat i tingués cura d'ella. A «La veu» sorgeixen els elements més recurrents de l'obra de la maduresa: la vellesa i la maternitat, aquesta última com a plasmació de la preocupació de l'autora envers la filla, Eli, que és qui dona nom al llibre.

Pel que fa a la vellesa, s'hi exposa l'afermament de Murià en la visió d'una etapa vital de solitud i aïllament interior, com a conseqüència del salt generacional amb

286 Elvira Augusta LEWI, *Els habitants del pis 200*, Barcelona, Quaderns Literaris, 1936.

287 Pere CALDERS, *Cròniques de la veritat oculta*, Barcelona, Selecta, 1955.

288 Josep Maria MURIÀ, *Narracions fugisseres*, op. cit.

els més joves. Aquest aspecte constitueix l'eix central de «La vella Eulàlia Romaní», el tercer relat, que parteix de la història d'Eulàlia i que posa de manifest les diferències entra ella i la joventut.

L'Eulàlia al principi és vella, no perquè s'hi sent, sinó més aviat perquè els altres han decidit que ho és. El personatge expressa la insatisfacció davant del fet que la gent que l'envolta l'ha convertit en àvia. Després, quan ja s'hi sent, ho acaba acceptant.

Són simptomàtiques, en aquest sentit, les paraules que expressa la protagonista: «Ara ja ho sé que sóc vella. Accepto amb joia la vellesa, aquesta part de la vida» (p. 49). Com explica Jaume Closa al pròleg, la vellesa en Murià «no és un estat de felicitat, més aviat és un estat de rebel·lia, fins que arriba el moment que s'assumeix el fet que el temps és el que condiciona inevitablement els destins dels personatges.²⁸⁹

La inquietud de l'Eulàlia és la mateixa que Anna Murià manifesta a les *Reflexions de la vellesa*. El fet que dedicués els darrers anys de vida a escriure sobre la seva vellesa és un símptoma evident que durant l'etapa de la maduresa aquest aspecte la preocupava. A les *Reflexions de la vellesa* no només llegim pensaments i visions sobre la vida escrites per una Anna Murià que ja és vella, sinó que la vellesa hi té un lloc central. A pròposit del llibre homònim de Simone de Beauvoir l'escriptora dedica unes paraules sobre el seu estat anímic:

Voldria saber com és la vellesa de Simone de Beauvoir, que ella me l'expliqués; saber si s'assembla a la meua. Se sent vella? Jo sé que sóc vella, però no em sento vella, perquè no tinc xacres i sóc encara vigorosa. Ah, sí que ho sé, com és la vellesa de la Beauvoir: la prova n'és aquest llibre, aquest treball ímprob. És vigorosa, també (p. 80).

L'autora no es sentia vella a l'edat de noranta-tres anys. El paral·lelisme amb la personalitat de l'Eulàlia és evident i palesa el component autobiogràfic del text.

A «Potser sí», un relat que s'esdevé per mitjà d'un diàleg, dues dones grans viuen la maduresa d'una manera molt diferent. La Magda no vol envellir i vesteix com una noia. L'Eulàlia, en canvi, ha entès que ha entrat en una altra etapa vital, que

289 Jaume CLOSA, «El llibre d'Eli» a Anna MURIÀ, *El llibre d'Eli*, op. cit., p. 20.

comporta l'aïllament i l'anul·lació de l'home. A més, l'Eulàlia «representa» (a la meitat del relat descobrim que va tenir un amant) la dona recta que s'ha casat i ha fet família i la Magda respon al símbol de la dona seductora que mai no s'ha lligat a res ni a ningú.

El relat té molt d'interès perquè la doble visió dels personatges coincideix amb la dualitat femenina exposada a *Joana Mas*. És molt remarcable, en aquest sentit, la perdurabilitat dels motius ideològics de Murià i com en la seva producció les dicotomies femenines sovint es construeixen de forma dialògica.

Aquí es posa de manifest el xoc de trens que comporta, d'una banda, la reivindicació del paper de la dona en contra de la moral tradicional (l'any 1934 l'autora havia escrit *La revolució moral*) i, de l'altra, la seva realitat (la dona mare, esposa i àvia) i les dificultats a l'hora d'encaixar-ho tot. En nombroses ocasions s'acaba consignant que la solució més bona passa per la que més s'ajusta a la convivència i la gestió del dia a dia, encara que això representi la traïció d'uns ideals que reivindica una dona cultivada i alliberada de la moral tradicional:

No, no necessito una noia intel·ligent com la Marta. Una germana. Sí, és bo de tenir una germana que ho comprèn tot... Bé, tant com tot... No ha comprès bé la Flora... ¿i si... si l'hagués compresa? Una beneitona no m'interessaria, això no. Però no necessito que tingui idees metafísiques! Té una cara que fa de bon besar: que vull més? (p. 75).

«Potser sí» també té una considerable densitat filosòfica si tenim en compte el desenllaç (l'Eulàlia es pregunta si l'amiga és jove de veritat perquè ha decidit casar-se) i el títol: la protagonista posa en dubte el seu propi sistema de valors.

El llibre d'Eli, en definitiva, presenta la preocupació per viure de manera coherent amb les pròpies conviccions, per descobrir que no hi ha una veritat absoluta, com expressa l'autora a «El gran bé», un dels relats del primer capítol, que dedica d'una manera explícita a la filla:

No vull ensenyar-te a creure. Vull deixar-te amb tots els dubtes de l'home. El dubte fecund i purificador i entenedridor. El qui creu, el qui s'afigura posseir la raó, és dur i

cruel. Sort que els qui creuen a vegades dubten i s'entendeixen! Quan jo crec, quan em sento plena de raó, sóc dura, cruel, inhumana; m'esforço per resistir la temptació del dubte, que em fa horroritzar de mi mateixa i m'endolceix per als altres. L'odi neix en qui té la raó, l'amor en el qui dubta. El dubte és el gran bé dels homes! (p. 35).

«En el dubte floreix la grandesa de l'home»: aquesta és una de les premisses més importants d'*El llibre d'Eli* i, en gran mesura, un dels missatges constants de la narrativa de Murià.

El complex univers femení d'*El llibre d'Eli* (les diverses situacions vitals que s'hi relaten: l'amor, la maternitat, la vellesa, l'amistat...) també constata que la dona continua essent l'eix en el qual pivota bona part de la producció literària de l'autora.

«Matriarcat» parteix de la història familiar dels Carol, la mare i la germana d'en Batitan, i exposa el paper de la mare amb relació als fills. En aquest conte, un dels més llargs del llibre, s'hi explica la preocupació de la Dora, la mare d'en Batitan, la Marta i la Niní (el nom de la darrera tornarà a aparèixer en un altre personatge d'*Aquest serà el principi*) pels sentiments dels fills, especialment per en Batitan, que ha patit un desengany amorós.

El relat presenta a la primera part un monòleg interior de la mare, que es transforma en un diàleg amb la Marta. A la segona part, en canvi, apareix un altre diàleg entre la Dora i en Batitan, que també acaba en un monòleg interior del noi. Al llarg del monòleg inicial s'exposen les inquietuds de la Dora envers el món interior dels fills i es posa de manifest la complexitat de la maternitat pel que fa a les emocions d'una dona que està «feta a l'antiga» (p. 136).

Des d'aquest punt de vista, l'autora presenta la dificultat d'ajudar els fills pel que fa a les relacions amoroses i tot allò que té a veure amb els sentiments. En conseqüència, s'hi palesa la incapacitat d'una mare per enfrontar-se als propis temors i no traslladar-los als fills. Murià s'inclina per deixar que els fills descobreixin la vida per si sols i visquin sense imperatius categòrics:

Què sé jo del caire amorós dels meus fills? Res, gairebé res, només indicis. Mai no n'hem parlat obertament. Hi ha com una mena de pudícia que jo mateixa he creat, potser per reticència inculcada o atàvica: seria com entrar en lloc prohibit. Sí que

havia discutit amb ells, els dos grans, quina professió havien de triar i sabia que els havia influït, oh, sense fer de guia, sense aconsellar, només exposant suament les conveniències i les inconveniències, i n'estava satisfeta. Jo no sóc una mare que alligona, sóc una mare que estima (p. 137).

Les darreres paraules són les mateixes que apareixen al capítol «Ofrena» del primer relat, en què l'autora escriu als fills els motius pels quals escriu el llibre. A «Maternitat», així doncs, s'uneixen dos espais que a *El llibre d'Eli* (i en bona part de tota l'obra) van profundament entrelaçats, la realitat i la ficció, les vivències personals de l'escriptora pel que fa a la maternitat i les situacions fictícies d'uns personatges que li serveixen per a plasmar la pròpia experiència vital.

Pel que fa a la solució dels temors de la Dora per abordar els sentiments d'en Batitan, la mare opta per la forma més pràctica, parlar amb la filla sobre el problema del fill, una manera d'assegurar que la Marta parlarà amb el seu germà i l'ajudarà. A la segona part del conte s'insereix la conversa de la Marta i en Batitan, que no es vol deixar ajudar i es mostra inexpressiu davant la seva germana.

Quan en Batitan es queda sol, es descobreix el seu enfonsament emocional, que intenta justificar el silenci amb la condició d'home:

Llàgrimes de ràbia i de dolor li cremaven els ulls. s'abraçà al coixí, plorant. Seria bo poder plorar damunt el pit de la germana... Però era impossible! Hauria de sofrir sol, com un home. Algun dia haig de començar a ser home, havia dit. Sol, com un home. Sense protecció. (p. 144).

Per bé que el personatge decideix patir el desengany tot sol, el fragment anterior evidencia la lluita interna del jove per viure segons el que dictamina la societat, perquè és un «home» i la incapacitat per assolir un ideal amorós, la Coraura. (També hi ha la mateixa frustració en altres personatges, com en el Joan de «Les memòries de Joan del món», per bé que en un sentit més global, el d'una vida no realitzada.)

El debat sobre les conviccions i la realitat es planteja en aquest cas en clau masculina, en una clara al·lusió a la moral tradicional que estableix els rols de cada gènere, el paper que ha de desenvolupar cadascú en el seu àmbit personal i familiar.

Així, a «Matriarcat», i en bona part dels contes, la família s'erigeix com la casa que sustenta i decideix (o ofega) la vida dels personatges, que sovint es veuen obligats a prendre determinacions que s'escapen dels paràmetres del que estableix l'ordre social.

Pel que fa al pes de la família, es reafirma un altre dels temes essencials de l'etapa de la maduresa. L'autora també va abordar aquest aspecte a les *Reflexions de la vellesa*:

El centre de la meua vida és: Agustí, Roger, Eli. Però... la vida no és sempre activa? La vida passiva deu ser impossible. Potser hauria de dir que ells tres són el centre dels meus pensaments, però... el pensar també és activitat (p. 133).

No es pot analitzar *El llibre d'Eli* sense advertir que tots els personatges responen a una manera de veure el món molt concreta, una línia que es manté constant al llarg del llibre i que reforça la idea que Murià se serveix de l'obra per expressar les seves concepcions.

Hi ha una eclosió sistemàtica de diverses visions que es fonen a tota l'obra. Hi trobem l'univers femení de les novel·les de preguerra, el misticisme exaltat de les narracions de l'exili i l'elogi de l'art i de la llibertat. La prosa poètica queda integrada en l'ADN dels personatges i les idees, en una voluntat de fer convergir els conceptes més importants de tota l'obra: vida, art i literatura, en conjunció amb els pilars ideològics que giren entorn de la feminitat: maternitat, amor, vellesa i llibertat.

Un dels aspectes més destacables d'*El llibre d'Eli* és el fet que es tracta d'un conjunt de narracions que funcionen per si soles, però que segueixen un fil conductor comú. Sembla que respon a la voluntat d'escriure un llibre que aplega un conjunt de situacions i experiències comunes per mitjà de vint contes independents. La singularitat d'*El llibre d'Eli* rau en el fet que el lector no adverteix el substrat comú de tots els relats fins que no s'hi ha endinsat de ple. Els personatges mantenen, en bona part dels casos, una estreta relació (familiar, de parella o d'amics) que no és necessària perquè els contes funcionin tots sols.

Pel que fa als eixos temàtics, *El llibre d'Eli* torna a treballar el psicologisme femení, però també aprofundeix en el masculí. Els personatges lluiten i es veuen obligats a prendre decisions, fet que sovint els ocasiona inquietuds i contradiccions.

L'entramat de les narracions sempre oscil·la entre la realitat i la ideologia, allò que se suposa que els homes haurien de fer i el que acaben fent, sobretot pel que fa a l'amor i a les relacions familiars.

En aquest sentit, la família destaca per sobre d'altres temes (la relació mare i fills i la dificultat d'expressar amb ells els sentiments), així com la maternitat, el motiu que empeny l'autora a escriure el llibre i que es present en tots els contes, no només amb les situacions de les dones i els seus fills, sinó per mitjà d'al·lusions a la vida de l'escriptora (el mateix títol del llibre ho posa de manifest).

Pel que fa als símbols, cal destacar el pes de la natura i el paisatge en relació amb la voluntat d'assimilar-los a la feminitat en totes les vessants (el cos, l'acte sexual, el desig amorós), però molt especialment pel que fa a les relacions amoroses, que aborden l'enamorament des d'un punt de vista utòpic, però que també exposen les conseqüències d'un desengany.

No podem deixar de destacar la sensualitat del llenguatge, d'una prosa poètica que sempre va carregada d'adjectius connotats, un discurs que es posa al servei d'una percepció poètica de la realitat. Un dels aspectes més decisius d'*El llibre d'Eli* i d'*El país de les fonts* és l'escenificació d'una realitat poètica que s'assumeix com a quotidiana en tots els relats, una visió més bontempelliana que no «fantàstica».

Els personatges de Murià viuen i assumeixen les realitats inadvertides pels altres, realitats aparentment imaginàries, que constitueixen el seu concepte del real. Hi juga un paper essencial el component del sobrenatural i el més enllà, que vehicula i fa possible l'existència d'altres universos. Murià té la necessitat d'expressar aquest món meravellós, a voltes màgic, com a plasmació de l'anhel de recerca del misteri de la vida. Per això a *El llibre d'Eli* trobem un dels grans transeptes ideològics de l'autora: la recerca de la veritat, que té continuïtat en les dues darreres novel·les, *Res no és veritat*, *Alícia* i *Aquest serà el principi*.

5.4. *Res no és veritat, Alícia*

5.4.1. La «protectora» de la llar i la dona moderna

L'any 1984, dos anys després de l'aparició d'*El llibre d'Eli*, l'escriptora va publicar *Res no és veritat, Alícia*, una obra més breu que l'anterior, i igualment ambiciosa, que es basa en la problemàtica en clau existencial d'uns personatges pertanyents a la classe alta. El problema central que s'hi planteja és la complexa relació entre tres germans i el retrat del seu pas de l'adolescència a la maduresa. La unió dels protagonistes amb les seves parelles constitueix un dels altres epicentres del relat, desplegat per mitjà d'un dens entramat de vincles i relacions, que va destapant molt lentament l'autèntic substrat psicològic dels protagonistes.

Per bé que els eixos temàtics i l'aparició dels personatges es desmarquen considerablement del tractament que se'n fa a *El llibre d'Eli*, la novel·la comparteix alguns aspectes formals amb l'anterior, com ara la inclusió de títols en cada capítol (el volum n'inclou disset) que presenten una significació simbòlica concreta, o l'ús d'un llenguatge que sempre es posa al servei d'una concepció poètica de la realitat.

L'argument de la novel·la es concentra en la vida d'una família de classe alta establerta en una casa senyorial, «un gran casal amb reixes als finestrals» (p. 8) del barri barceloní de Sarrià. Els cinc primers capítols presenten les circumstàncies familiars dels tres germans, en Dionís, l'Adela i l'Alícia, quan estan a punt d'entrar en la majoria d'edat. Als episodis posteriors, que ocupen una vuitantena de pàgines i esdevenen el nucli de la trama central, s'hi exposen els conflictes amorosos dels germans i les seves parelles, i les difícils relacions que existeixen entre ells. No és ben bé fins als darrers quatre episodis del relat que es desplega el desenllaç de la novel·la: els tres germans fan un gir en el rumb de les seves vides i assumeixen una nova realitat.

La novel·la comença amb la mort del pare dels tres nois, que és el director de l'empresa familiar, i el traspàs de poders del negoci a mans d'un oncle, en Xavier. La mare dels germans, la Rosalia, que està malalta i es belluga gràcies a l'ajuda d'una cadira de rodes, viu confinada al pis de dalt de la casa i només manté relació amb les

noies del servei, la Ramona i la Cinta, i la filla gran, l'Adela, que és l'única dels germans que se'n fa càrrec.

La mort de pare, la reclusió de la mare i les disputes inicials entre els tres germans per reconduir la nova situació familiar són el punt de partida de la trama. El tema de la soledat i la insatisfacció personal, d'una banda, i la recerca i el plantejament de noves formes de vida de l'altra, donen el tret de sortida del relat mitjançant un apunt retrospectiu. La novel·la obre el periple narratiu el dia que el notari llegeix el testament del pare. És el primer capítol del llibre, que porta per títol «Amb música de pluja» (una evocació de la tristesa de la situació), i els tres germans són a la sala principal de la casa, escoltant les paraules de l'oncle, que és qui finalment s'ocuparà de l'administració de l'empresa familiar.

En aquest moment el relat torna a fer un salt temporal i situa l'acció tres anys més tard, una altra tarda de pluja, en què el Xavier es presenta a casa per parlar del futur de l'empresa. Ara en Dionís i l'Alícia són majors d'edat i viuen al pis de baix de la casa i l'Adela s'ha quedat a viure al pis de dalt per poder tenir cura de la mare. Tot seguit s'incorpora un diàleg entre els tres germans i l'oncle, en què en Xavier demana al nebot que sigui el continuador de l'empresa familiar. Però en Dionís s'hi nega tot al·legant que no es vol dedicar al món dels negocis. Després, l'Adela proposa a en Xavier que sigui ell qui presideixi el consell del negoci, i l'oncle hi accedeix.

És en aquesta posada en escena que l'autora desplega el complex univers interior dels personatges, especialment el de l'Adela, que pateix un enorme sentiment d'inferioritat envers els seus germans. Malgrat tot, les raons de les diferències entre els tres són ben diverses: l'Adela, que ha assumit el rol de fer-se càrrec de la llar, rebutja les actituds de l'Alícia i en Dionís, que són més joves que ella i tenen una vida deslligada d'obligacions. A més a més, la germana gran s'ha anat tancant en ella mateixa, fins al punt que la relació que hi ha amb els altres germans és gairebé nul·la.

L'Alícia i en Dionís, rebels i crítics, volen allunyar-se de la reclusió i el decaïment de la casa. Des de petits han tingut una relació molt especial. L'Alícia sempre ha admirat el seu germà i ha fet tot el que ell feia. Just al primer capítol es planteja un dels temes de la novel·la, la idealització entre els dos germans.

Al primer capítol ja es posa de manifest la gran complicitat que tenen l'Alícia i en Dionís, fet que contrasta amb les diferències que els separen amb l'Adela. Quan els germans escolten la lectura del testament, en Dionís suggereix que la germana gran s'ocupi dels aspectes econòmics i empresarials, tot al·ludint al caràcter seu responsable i seriós. La relació dels dos germans amb l'Adela, fet i fet, és una de les causes que accentuaran el tancament psicològic de la noia.

Al segon capítol, que porta un títol ben esclaridor, «Una llàgrima», l'Adela es sincera amb ella mateixa quan està sola a la seva habitació. El relat presenta un monòleg interior, en què es lamenta de les diferències que la separen dels seus germans:

Els meus germans ja em tenien antipatia quan érem petits. Mai no volien jugar amb mi. Em tiraven les nines per terra, no els agradava jugar a nines, ni a visites, ni amb la fireta, com a mi. Ni Alícia, malgrat ésser nena, no s'avenia als meus jocs. Imitava el seu germà, feia tot el que ell li deia (p. 16).

El fragment il·lustra l'estreta relació de l'Alícia i en Dionís i la manca d'entesa dels dos germans amb l'Adela. L'element ve refermat per la caracterització dels personatges quan eren petits, que ja rebutjaven els jocs amb la més gran.

També convé remarcar les connotacions ideològiques subjacents en les paraules de l'Adela quan parla de l'Alícia amb relació als jocs de nines, la qual, «malgrat ésser nena», no s'hi avenia a jugar. El discurs ja anticipa la tipologia femenina que establirà l'autora amb el personatge de l'Adela, que s'identificarà més endavant amb l'abnegació, la retracció i el control de les emocions. L'Alícia, en canvi, es correspondrà amb la dona arrauxada i passional.

El desglossament posterior d'ambdós caràcters fracciona els personatges en els arquetips de la dona àngel i la dona dimoni, habituals de la novel·la sentimental i ben característics de les primeres narracions de l'escriptora.

Pel que fa a la relació dels dos germans, és evident que el fragment ja explicita l'admiració que causa en Dionís sobre l'Alícia, un sentiment que derivarà, en

alguns moments, en una situació més amorosa que fraternal, i que conduirà la novel·la cap a un dels seus eixos centrals:

I això de traslladar-se abaix? Adela en tenia una rancúnia que no podia ni volia amansir. Pocs mesos després de la mort del pare, Dionís digué que volia dormir abaix, a la cambra que hi havia per a forasters. Per què?, li preguntà Adela. Per estar més a prop de la biblioteca, respongué Dionís. Una excusa, la veritat era que no volia que Adela sentís a quina hora tornava a la nit i que l'endemà pogués preguntar-li perquè havia vingut tan tard. És clar que ell li contestava que no n'havia de fer res. I aleshores Alícia, naturalment, volgué imitar el seu germà, com sempre, i estar prop d'ell (p. 17).

A banda de les referències a l'emmirallament de l'Alícia cap a en Dionís, un element interessant que s'hi reflecteix és el caràcter autoritari de l'Adela, de la qual es trasllueix la relació de control que vol exercir sobre els germans, especialment sobre en Dionís, que cada dia surt amb els amics fins a altes hores de la matinada. Els dos passatges que hem citat no només descriuen el caràcter de l'Adela, sinó també l'assumpció d'un model imposat, que comportarà la lluita interior de la noia per fer-se un lloc en un món que no la vol.

Des del punt de vista ideològic, mitjançant el personatge de l'Adela, Murià torna a literaturitzar la relació extremadament complexa que existeix entre la dona i allò que l'envolta, especialment en connexió amb la família i el context social. Les conseqüències psicològiques que se'n deriven converteixen el personatge en una noia completament infeliç i insatisfeta amb ella mateixa:

Sóc lletja. La noia lletja. Tothom veu que sóc lletja i els odio tots per això. Tinc l'ànima lletja, també. No, no és cert: hi servo belleses. Quan toco l'arpa em sento vibrar la llum a dins, i quan canto. Només si estic segura que ningú no em pot sentir. Tothom és cec per a les meves llums. Els odio tots. I em guardo la música per a mi sola.

[...]

Ningú no em té simpatia. Voldria ésser simpàtica, per ésser-ho hauria de comportar-me amablement, coquetament –odio les coquetes!–, hauria d'estimar-los, de pensar que són estimables, i no puc pensar-ho perquè sé que no m'estimen, que els sóc antipàtica (p. 16).

Se sent diferent dels seus germans perquè els altres mai no l'han trobat bonica ni virtuosa. Els seus complexos d'inferioritat i la falta de confiança en ella mateixa, com a resultat dels comentaris dels altres, es destapen quan l'Adela es mira al mirall. En conseqüència, es posa de manifest que és la societat que estableix els patrons de la bellesa física femenina i la seva identificació amb tot allò que és admès per norma general, fet que encadena la dona, tant si és valorada pel seu cos com si no, a unes normes socials que l'empresonen.

És per això que el personatge de Murià se sent profundament infeliç, la seva existència és buida perquè els altres no la valoren. Les efusions sentimentals de l'Alícia amb en Dionís, que no deixen de ser una desantenció constant a l'altra germana, contribueixen a erosionar el caràcter de l'Adela. Per això es va tancant cada vegada més en ella mateixa, fins que és incapaç de crear vincles afectius amb els altres (acaba espiant els germans).

Encara que l'Adela és conscient que té virtuts (toca l'arpa i ho fa molt bé), la societat i els seus estereotips no ho tenen en compte, perquè el seu aspecte físic no l'acompanya.

En el primer dels dos fragments que hem citat, la protagonista manifesta una sèrie de retrets en veu alta dirigits cap als altres, els familiars i la societat, que l'han menyspreat. En el segon, l'Adela afirma que ningú no la troba simpàtica (perquè ella no es comporta amablement, com una "coqueta") i és per això que ningú no l'estima i ella tampoc no estima els del seu voltant. Les connotacions de la paraula que utilitza Murià (coqueta), en relació amb el comportament de la dona, que se suposa que sempre ha de plaure als altres, és ben il·lustrativa. El fet de ser poc agraciada reforça la idea que la dona que no és bonica i no ho vol ser no arriba a ser mai ningú.

És per això que l'Adela veu la seva germana com una ovella negra, perquè té tot allò que ella no té i fa tot allò que no hauria de fer segons el que estableixen els paràmetres socials, que és justament el que no pot viure ella: sortir de nit, festejar amb homes i ser crítica amb les condicions de la moral tradicional.

Des d'aquest punt de vista, no és casual que a la novel·la aparegui el títol d'un llibre que ha llegit l'Alícia, *Tess des Urbervilles*, l'obra magna de Thomas Hardy.

Traduïda al català per Cèsar-August Jordana l'any 1929, retrata la pèrdua de les formes de vida tradicionals davant de l'adveniment de la modernitat.

Un dels paral·lelismes més importants amb *Tess* és el tema de la doble moral. L'Adela considera la seva germana un mal exemple de feminitat perquè no ha seguit el camí de «normalitat» que se suposava que havia de prendre. L'Alícia torna tard a casa perquè surt amb els amics i no es fa càrrec de la seva mare. Tanmateix, l'Adela tampoc no és feliç amb la seva vida. Salvant les distàncies amb la protagonista de Hardy (*Tess* és rebutjada socialment per haver perdut la virginitat sense estar casada, com a conseqüència d'una violació), l'acostament pel que fa al rebuig moral és similar.

Un altre element que caracteritza el relat de Hardy, aplicable al de Murià (per bé que no significa que l'obra en sigui l'únic referent), és la inclusió dels conceptes de puresa i virginitat abans del matrimoni (en contraposició amb els de la modernitat), unes constants de la producció novel·lística de l'autora i ben pròpies de la temàtica dels anys trenta (el sexe fora del matrimoni d'*Amor silenciosa*, de Vernet, o la puresa de *Teresa o la vida amorosa d'una dona*, de Montoriol).

També cal esmentar el tema de la consciència moral en relació amb la literaturització de la condició femenina, així com la representació de les dinàmiques socials de la burgesia, dos trets que caracteritzen l'obra anglosaxona del tombant de segle i que s'alineen perfectament al cosmos narratològic de Murià. I és que l'autora aprofita tots els referents culturals que té a l'abast i els incorpora al seu substrat literari, una operació que és constant al llarg de l'obra.

El paper de la dona envers la societat serà clau per a comprendre el comportament de les dones de les seves obres. En el cas de *Res no és veritat, Alícia*, l'Adela es veu atrapada pel seu propi càstig moral mentre que l'Alícia està sotmesa als problemes que comporta ser una noia rebel. El caràcter de l'Alícia es relaciona amb la veta més nietzschiana: se sent lliure malgrat que els altres rebutgin els seus actes.

Tanmateix, totes dues transformen alguna cosa de la seves vides, després de lluitar contra una realitat que s'imposa a la pròpia voluntat.

També és interessant notar les concepcions de rebuig de l'Alícia envers el matrimoni. Al sisè capítol de l'obra, «Res no és veritat», el personatge s'hi pronuncia totalment en contra:

Dionís li va dir que el que havíem de fer era casar-nos. Ell ha pogut dir això? Ell que proclama la vida ampla i lliure! Ell que vol semblar un vent desfermat!

L'atavisme, Alícia. La mediocritat atàvica. Sarrià no és l'Èlide.

-Quina opinió tens de Dionís?

-És un burgès disfressat de faune.

-Com s'enrabià! Em digué poca-solta, pedant, envejós... Jo em vaig enutjar, la vaig acusar d'haver estat falsa en les seves expressions d'admiració, de no estimar-me... I ella replicà acusant-me a mi...

És clar, acabarem demanant-nos perdó mútuament.

Però em pregunto: han d'ésser-hi aquestes baralles?

-Si et vols casar, casem-nos –li dic-. Però jo prefereixo que ens lligui l'amor i res més, sempre. Només així confiaré en tu (p. 70).

El fragment ofereix una clara exposició de les idees que l'autora ja ha anat disseminant al llarg de l'obra en relació amb el tema de la dona alliberada. És per això que hi trobem unes ressonàncies evidents de la protagonista d'*El llibre d'Eli* i de les dones de *Joana Mas* i *La peixera*, en què el matrimoni i les convencions socials són una de les qüestions que sempre es plantegen els personatges.

El passatge també destaca per la referència irònica d'en Guerau en connexió amb les diferències de Sarrià i el món hel·lènic, «l'Èlide» (paradigma de la filosofia grega). L'influx del món clàssic, ho veurem més endavant, esdevé una constant al llarg de tota la novel·la.

Pel que fa al paper de la Rosalia, la mare dels tres germans, l'obra encara descobreix una tercera tipologia femenina, la que pertany a la generació anterior de les filles i, per tant, la que s'alinea amb la moral tradicional.

La novel·la hi para esment al quart capítol, «En el silenci blau», en què la narració se centra en la història de la mare. Ens presenta un monòleg interior per mitjà de la veu de la protagonista, que parla amb el seu difunt espòs, mentre explica la seva història d'amor. Explicita la gran devoció del personatge envers el marit i la tristesa que alberga com a conseqüència de la pèrdua. La Rosalia només viu de records, de la remembrança de la parella, fins al punt que ha arribat a crear un context psicològic il·lusori, que bascula entre el somni i la realitat. Parla sola en veu alta amb el marit:

Així segueix dedicada a ell, i a ella mateixa per a ell, com sempre. Ara, feta una planta de records en un hivernacle. Ja no una dona viva. La Parella sí, viu; res, ni allò de nom horrible, no ha estat capaç de desunir-la.

-Dorm, amor meu.

-Sí, Nena, dormim (p. 38-39).

La devoció del personatge envers el seu espòs és més que evident i ens transporta de nou a algunes relacions amoroses que ja havien aparegut als contes i les novel·les de preguerra de Murià.

En connexió amb aquest aspecte, i pel que fa a l'empremta biogràfica de l'autora, no deixa de ser significatiu que la seva relació amb Agustí Bartra guardi certs punts de coincidència amb el personatge de la mare: després de la mort del poeta, dedicà bona part del temps a preservar la memòria del company, com testimonien diversos escrits de les *Reflexions de la vellesa*.²⁹⁰ L'observació biogràfica és clau per a la interpretació de l'obra de l'escriptora.

El personatge de la Rosalia no només es caracteritza per la devoció cap al difunt espòs sinó també per la incapacitat de comunicació que té amb els fills, fet que es posa de manifest des de l'inici del quart capítol, que ja porta un títol ben significatiu.

290 "Sí, puc escriure la meva vellesa mentre la vaig vivint amb Ell. Aquí, en aquestes pàgines, hi haurà la seva presència en la meva vellúria. Aquí aniré avançant vers el final, bo i reflexionant. Perquè més que viure, el que faig és reflexionar. Mentre tingui poques o moltes facultats, poca o molta força, escriuré els meus pensaments de mi i d'Ell». [...] «Vida discreta de vella. Només l'activitat que requereixen la promesa de dedicar-me a la Seva obra i la voluntat d'exaltar la Seva memòria». ANNA Murià, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 61 i 93.

Respecte a aquest darrer punt, convé apuntar que la novel·la se centra en el tema de la soledat i la incomunicació humana. Els tres germans viuen aïllats els uns dels altres i es deixen arrossegar pel decurs dels esdeveniments, sense saber quina finalitat tenen a la vida. Per això tots tres busquen relacions sentimentals (que no arriben mai a bon port) allà on poden. Com a solució a aquest aïllament interior, l'autora proposa l'allunyament de la família (com és el cas d'en Dionís i l'Alícia), el consol de la música (de l'Adela) o el refugi de la lectura (tant en el cas de l'Alícia com en el d'en Dionís).

Si bé és cert que no hi ha ningú de la família que sigui capaç d'afrontar la realitat amb maduresa (l'oncle Xavier només pren partit en les qüestions empresarials), els personatges del servei són els únics que se salven d'un món ple d'artifici. Les minyones són les úniques que parlen i tracten de cara tot el que els passa. També ballen, es diverteixen i miren pel·lícules: «No convé una mica de gresca? Aquesta casa sembla un cementiri» (p.143). Al final de la novel·la en Guerau i la Nora procuren escapar-se de la buidor que els envoltava.

Des d'aquest punt de vista es palesa l'enquadrament psicologista de la novel·la, en un clara voluntat de continuar explicant el món i la complexitat de l'ésser humà per mitjà dels personatges.

Pel que fa a l'ús del llenguatge, en aquest episodi cal tenir en compte la continuïtat del discurs poètic de les obres de Murià. En citem un fragment il·lustratiu:

Fou a ple sol de les neus que rebé als ulls la seva mirada sobirana per primera vegada, i li allargà les mans en promesa eterna. Fou en aquest claustre, el gran espai, oh gran!, reclus, exclusiu, on la inundà amb les aigües cabaloses de la seva tendresa secreta i ella el voltà amb les garlandes de la joiosa amorositat inesgotable que brollava per ell, només per ell, i encara brolla amb dolor benaurat, dolor de sentir tan intangible l'amor que els reblà en els èxtasi abans tangibles fins a l'exacerbació (p. 34).

El passatge demostra que, a *Res no és veritat, Alícia*, hi continua vigent la preocupació per la bellesa de les imatges i l'exuberància del llenguatge, que responen sempre a una voluntat formal molt marcada. En el record de l'episodi del festeig de la Rosalia i el seu marit la natura es torna a perfilar com el màxim exponent de l'acció

amorosa. La passió de l'escriptora per l'ús d'un llenguatge poètic sovint es materialitza al voltant d'una temàtica concreta: el debat existencial dels homes i les reflexions sobre l'amor.

Tornant a la relació de la Rosalia amb els fills, és al segon capítol que descobrim les queixes de l'Adela pel que fa a la cura de la mare. Mentre ella se'n fa càrrec, els dos germans surten de festa:

I ben poc que els importa la pobra mare malalta! Si no fos ella, la sacrificada Adela, que en té cura... És clar que a la mare res no li importa; havia parit els fills –potser només per amor al pare– i després se n'havia desinteressat per sempre. Nogensmenys, Adela es fa un deure amb la seva dedicació a la mare. Ara no baixa al menjador a l'hora dels àpats; es fa pujar el menjar junt amb el de la mare, per acompanyar-la, diu; dina i sopa amb la mare, a la seva sala encoixinada. Li regirava les entranyes asseure's sovint ella sola perquè els altres dos arribaven tard o no venien, a la gran taula que temps enrere havia reunit tota la família –no cada dia, però, perquè els pares moltes vegades eren fora de casa (p. 18).

Aquest fragment, procedent de l'inici del capítol, torna a posar de manifest el paper de la dona com a epicentre del nucli familiar, en contraposició amb l'actitud de l'Alícia, la dona moderna i alliberada, que surt de casa per estudiar, relacionar-se amb els altres i realitzar-se. Si bé és cert que la filiació a la dualitat femenina de *Joana Mas i La peixera* es similar en aquesta novel·la, a *Res no és veritat*, Alícia es presenta des del punt de vista generacional i familiar.

Les diferències entre l'Adela i l'Alícia, passen, d'una banda, per la incapacitat de la primera de sortir de l'àmbit familiar, com a conseqüència de la pròpia imposició a l'hora de fer-se càrrec de la mare (encara que això signifiqui el seu anorreament), i de l'altra, per la manca d'autoestima de la germana gran, en contraposició amb l'Alícia.

La Rosalia, en canvi, és la prototípica dona tradicional, l'esposa devota, que concentra exclusivament la seva vida en el marit, fins i tot quan ha traspassat.

L'Alícia, en aquest sentit, trenca amb la tradició que representa el personatge de la mare, i en part, la germana gran, com a conseqüència de les diferències de caràcter en el seu plantejament vital: la capacitat de subvertir i

qüestionar-se el que l'envolta, una característica que la uneix amb el germà. La figura de l'Àlícia és, decididament, la peça narrativa que possibilita un canvi de paradigma en la tradició, que ja no es basa només en la independència de la dona i la realització personal (pròpies de la novel·lística dels anys trenta), sinó en l'establiment d'unes noves coordenades en relació amb el sistema de valors i una nova manera de viure la pròpia sexualitat. Veurem ambdós aspectes en el decurs d'aquest apartat.

Tanmateix, hi ha encara un altre element interessant que separa les tres dones de la família Pons-Clarà, especialment l'Adela i l'Àlícia: la germana petita no comprèn la reclusió de la mare (tampoc no hi ha tingut mai una relació propera) i rebutja l'anorreament personal que li comportaria fer-se'n càrrec: «la mare, sí, tenir cura de la mare, però això és com estar sola; amb la mare no hi ha contacte, res no trenca el seu aïllament eteri» (p. 50.) El personatge, malgrat tot, en cap moment no se sent culpable, ans al contrari, la decisió ve determinada per una prioritització dels valors vitals, que evidencia la ruptura familiar entre unes dones i les altres.

Si bé és cert que el problema generacional també afecta les dones d'*El llibre d'Eli*, l'enfrontament que hi havia entre elles és més aviat tangencial. A *Res no és veritat, Àlícia*, la construcció dels personatges s'enfoca, des del principi, cap a l'antagonisme de les germanes i la contraposició de dos models femenins molt marcats i irreconciliables.

Com ocorre a *Joana Mas*, aquí també es tematitza la dualitat femenina de les protagonistes, la dona tradicional *versus* la dona alliberada, per mitjà d'una forta repercussió del tema físic com a condicionant de la personalitat. Això ocasiona l'aparició de clixés femenins i estereotips (la dona moderna és jove i bonica, mentre que l'altra se sent inferior pels seus trets físics), que comporten, val a dir-ho, una simplificació en el relat.

No obstant això, a *Res no és veritat, Àlícia*, la contraposició de les dues protagonistes aporta més profunditat respecte a la temàtica i l'articulació de les personalitats. Tant l'Adela com l'Àlícia són caracteritzades no només a través del bastiment narratiu i argumental, sinó mitjançant els monòlegs interiors, abundants al llarg de l'obra, que destapen el sistema ètic de cadascuna i les grans contradiccions que

se'n desprenen. A *Joana Mas* l'únic personatge que fa l'ús del monòleg interior és la protagonista, la Joana, mentre que aquí ho fan totes tres.

La novel·la, des d'aquesta perspectiva, se situa en una progressió remarcable respecte a la dels anys trenta. D'entrada, desapareix la recerca de l'amor ideal, proveït d'una comunió espiritual amb la parella, per donar pas a l'experimentació i a la reformulació de les conductes sentimentals, tant per part de la dona com de l'home. En segon lloc, l'absència del tema de la maternitat com a via d'autorealització per part de la dona, un valor absent en les aspiracions de tots els personatges femenins de la novel·la, que a més queda completament desdibuixat amb la figura de la Rosalia, la mare absent que no s'ha fet mai càrrec dels fills. I en darrer terme, convé constatar el canvi estructural pel que fa a les concepcions i conductes sexuals dels personatges.

No obstant això, al marge de les diferències entre *Joana Mas* i *l'Àlicia*, sobretot pel que fa a l'evolució i caracterització dels personatges, convé apuntar que ambdues novel·les sí que operen a partir d'una mateixa espinada temàtica: la contraposició dels valors davant les opcions vitals de la dona moderna i la condició caduca i desfassada de la dona tradicional.

Per analitzar el pensament i la trajectòria de l'autora cal entendre que la seva producció novel·lística se sustenta en uns transeptes paral·lels. En el cas de la qüestió femenina sempre s'hi despleguen les relacions sentimentals, la incomprensió de l'amor, les diferències generacionals, els vincles amb la família, i la representació de diferents caràcters femenins, sovint desplegats, tots ells, per mitjà d'una visió pessimista o desesperançada del món que els envolta.

5.4.2. Intertextualitat i subversió. L'amor entre dones i l'incest entre germans

Una de les fites més rellevants de la novel·la, en un sentit ideològic i temàtic, que mereix una anàlisi aprofundida perquè aporta signes nous respecte tots els treballs anteriors, és l'aparició de noves conductes sexuals per part d'algun dels personatges. Si bé és cert que tant en la producció de preguerra com d'exili hi fan acte de presència

diferents visions de l'amor, a *Res no és veritat*, Alícia, s'hi explica el vincle amorós entre tres germans i la conducta homosexual i incestuosa d'un d'ells.

Un dels testimonis inicials més significatius, l'aporta un fragment del tercer capítol de la novel·la, «Marxa nupcial desafinada», en què en Dionís explica a l'Alícia, després d'haver passat la nit fora, que ha dormit amb la seva xicota per primer cop. En una clara al·lusió a l'enamorament que sent el germà cap a la Nora, el noi entra a la cuina per esmorzar tocant la marxa nupcial de Mendelssohn. El passatge inclou la rebuda de la notícia per part de l'Alícia, que es mostra decebuda per la nova situació:

Entra a casa encara de bon humor. Es dirigeix vers la seva cambra, quan sent les notes, una mica desafinades, que la sorprenen. I apareix Dionís amb el seu violí, tocant la Marxa Nupcial de Mendelssohn, mal tocada, però inconfusible.

Alícia resta plantada i pregunta:

-Què vol dir això?

Dionís s'atura, li dirigeix un somriure radiant i contesta:

-Vol dir això.

Torna a tocar les primeres notes.

Ella comprèn, però...

-Has vingut a dormir.

-Sí. A descansar, feliç.

-Vas dir-me que no vindries si tot anava bé.

-Oh! No sabia que la felicitat es construeix tan de pressa.

Alícia es fa retret de sentir aquesta petita fiblada, com una certa decepció. I s'entendreix en dir-se: ell és feliç, ho ha aconseguit. Li envolta el coll amb els braços, i exclama, en un to alegre una mica forçat:

-Dionís, com n'estic contenta! (p.31).

Es verbalitzen, d'aquesta manera, mitjançant la figura del narrador, les contradiccions internes de la noia en l'assumpció de la relació sentimental del seu germà. El procés de conscienciació de la devoció de la germana cap a en Dionís tematitza per primer cop en una obra de Murià una conducta mental de caràcter incestuós. La notícia que el noi festeja amb una noia, la Nora, és assumida per l'Alícia en aparença. Les «fibrades», que dibuixen la decepció, i el to alegre «una mica forçat» davant del germà, són els primers símptomes de l'univers emocional i sexual que es desplega i els canvis que això comportarà en la situació relacional dels germans amb les seves parelles.

En aquest sentit, el capítol conclou amb una frase reveladora, articulada mitjançant la veu del narrador: «A Alícia se li humitegen els ulls i no sap per què» (p. 32). Si bé és cert que el testimoni podria amagar una afectació com a conseqüència de l'alegria o l'emoció davant la bona notícia del germà, al llarg dels capítols següents es posa de manifest que l'Alícia de bon principi ja no veu amb bons ulls la seva xicota. Aflora una conducta gelosa, que coincideix amb la plasmació de l'admiració de l'Alícia cap al germà. La relació entre la Nora i la germana d'en Dionís, no obstant això, farà un gir de cent vuitanta graus quan es destapi l'autèntica personalitat de l'Alícia.

Al cinquè capítol, «Les hortènsies», un episodi més llarg que els altres i molt ric pel que fa a la caracterització dels personatges, presenta la relació dels dos germans des que eren petits, a partir d'una evocació a la infantesa de l'Alícia. La noia és al jardí de la casa i recorda quan jugava amb el seu germà:

-Juguem a enamorats?

Ell la mirà amb menyspreu.

-Això són carrincloneries de nenes –digué.

-Prou! Els enamorats sempre són un home i una dona. –Dionís no pogué rebatre-li l'argument, i callà–: Va ,sí, juguem! Mira, primer hem de donar-nos les mans.

Li posà les mans als palmells. Ell les trobà petites i tèbies, la mirà, somrigué lleument.

-Ara has de dir-me que m'estimes.

-Beneïta!... –digué ell, rient i sacsejant-li les mans, però estrenyent-les més.

-Va! Juguem o no juguem? Dignes: t'estimo.

La seva carona de mantega prenia una expressió obstinada. A l'ombra clara del recer els seus rínxols brillaven i semblaven gairebé rossos.

-T'estimo –va dir ell.

Es miraren, ja presos per l'emoció que fingien.

-Jo també t'estimo, Armand,

-No em dic Armand.

-Ai, que ets enze. –Li donà una bufetada afectuosa–. Això és per jugar, home. No pots dir-te igual que el meu germà. Jo em dic Flora. Dignes: Flora meva!

-Flora meva! –repetí ell.

-Armand meu!... Ara hem d'abraçar-nos.

Li envoltà el coll amb els seus bracets arrodonits i dolços. Dolços els trobà ell, i l'abraçà i l'estrenyé contra el seu pit.

-Ara hem de fer-nos un petó. Així ho fan a les pel·lícules.

Ell li posà els llavis a la galta de nina i ella li cercà la boca, com havia vist a la pantalla de la televisió. Hi posà un bes tendre, de floreta. Després deixà el caparró damunt l'espatlla d'ell.

Sentien un benestar... Restaren una estona així, abraçats, el cap d'ella damunt l'espatlla d'ell. Dionís sentia el frec dels rínxols, a la cara, que li feia unes pessigolles dolces.

Es deixaren anar i estaven com una mica avergonyits.

Després d'aquella tarda Dionís evità llur amagatall (p. 41-42).

El fragment exposa un episodi d'infantesa que podria ser irrellevant si no fos perquè l'Àlicia, després d'evocar-lo, proposa al seu germà d'emular el mateix joc. En Dionís segueix el fil a la noia i treu importància a la situació: «sempre seràs nena!» (p. 44). Però l'Àlicia s'afanya a envoltar-lo amb els braços i acostar-li la boca per fer-li un petó. Després del bes, curt i lleu, els dos germans resten callats. Tot seguit en Dionís marxa perquè fa tard i l'Àlicia es queda asseguda, pensativa, vora les hortènsies.

És evident que per a l'Alícia no es tractava tan sols d'un joc: «Als deu anys oblidà tot seguit allò que no podria entendre i que ara la memòria li fa presència a flor de pell. Aquesta tarda, als vint-i-tres anys, no pot oblidar i no vol entendre» (p. 45).

Amb la materialització d'un anhel d'infantesa, que sembla que havia quedat latent a la memòria de la noia i que d'adults s'ha convertit en un joc prohibit, s'admet de forma implícita que la protagonista viu un amor més de tipus incestuós que no pas fraternal. En realitat es posa de manifest la mentalitat d'una noia que no té clara la seva conducta sexual i que mira d'entendre el que li passa.

Fem un punt i a part per fer notar un altre element que crida l'atenció d'aquests passatges, i és la representació al·legòrica de la natura en el desenvolupament del festeig dels dos germans:

Alícia ha mirat aquell brotó i els altres que apuntaven. Ha mirat les branques que començaven a verdejar després de la nuesa de l'hivern, l'ametller que s'afanyava a fruitar, ja oblidats els seus vels nupcials, totes les plantes que s'eixorivien (p. 43-44).

L'influx de la natura és una constant en bona part de la producció literària de Murià, especialment la que ateny a l'època de l'exili i el retorn. D'aquest fragment, cal destacar-ne el simbolisme de les hortènsies, que és present al llarg de tot el capítol, com a element de connexió entre l'Alícia i en Dionís. Aquest episodi, així doncs, evidencia la forta relació entre el paisatge i la sublimació de l'amor dels dos germans i l'amor idealitzat, de tipus platònic, per part de la noia.

Malgrat tot, els sentiments de l'Alícia aviat esdevenen contradictoris, quan entra en escena en Guerau, el seu xicot, que serà subjecte de múltiples comparacions amb en Dionís per part de la germana.

És justament als darrers passatges del capítol que es desplega la relació de l'Alícia i en Guerau i es fa palès que, després d'una baralla de la parella, els sentiments de la noia envers el germà són molt més forts:

Ahir, en la disputa, Guerau no era magnífic: era irritant.

Sempre parla de Dionís, fa preguntes sobre Dionís.

Com si l'obsessionés. Potser és que ella també en parla molt, i és natural, Dionís és una part important d'ella mateixa.

Sí. Alícia sense Dionís, no pot imaginar-se.

Però... són dues vides. El camí es bifurcarà algun dia. Ja comença... No!... Sí. Ja...

Ell ha trobat la dona, tan diferent d'Alícia! Ella ha trobat l'home, tan diferent de Dionís! (p.53).

En les reflexions de l'Alícia sobre la relació amb en Guerau i en Dionís sempre es desprèn que la noia no es pot separar de la figura del germà, un sentiment que sorprèn, tenint en compte que existeix una relació amorosa amb un altre noi. Malgrat que la noia inicialment sí que sent un lligam profund amb el seu xicot, els interrogants sobre la validesa del seu amor s'aniran accentuant quan l'enamorament inicial baixa de la peanya passional i sobresurten els enutjos de la quotidianitat. Al final es farà impossible de maquillar-los.

Caldrà esperar, però, que la trama es centri en aquesta línia argumental i quedi reforçada per la ruptura d'en Dionís amb la Nora, per bé que en aquest cas els motius difereixen substancialment dels de l'Alícia. El seu germà, que sent una curiositat irrefrenable per explorar els camins de la vida, se sent cridat a marxar de casa i viatjar. El destí final d'en Dionís, per reblar el clau de les aspiracions existencials i filosòfiques, serà Grècia.

Al sisè capítol, que porta el mateix títol de la novel·la, hi ha un punt d'inflexió pel que fa al rerefons temàtic, suggerit per mitjà de l'admiració de l'Alícia envers la unió de la Nora i el seu germà. L'episodi, que és narrat en primera persona pel personatge d'en Guerau (trobem una altra vegada l'intercanvi de la veu del narrador per la veu d'un personatge que segueix l'explicació del relat amb les seves pròpies paraules), desplega l'acció el primer dia que en Guerau va a casa dels germans. El capítol entremescla el diàleg de l'Alícia i el seu company, que es troben al jardí, i les reflexions d'en Guerau sobre la seva obra, la relació amb la noia i els seus inicis. És en aquests passatges que es presenta la creixent admiració de l'Alícia cap a la companya

del seu germà, que ja fa visites a la casa i es relaciona amb els familiars, i el món que envolta la relació amorosa del seu germà.

Això implica, la ficcionalització d'un aspecte encobert fins al moment en el desplegament psicològic de l'Alícia: «Jo la trobo meravellosa! Quina bellesa tan perfecta! Quines cames, quina cintura, quin tot!» (p. 65). El personatge anirà capgirant i transformant l'admiració sobrepasada cap al germà per una atracció inusitada envers la Nora. D'aquesta manera, l'univers interior de l'Alícia va destapant, per bé que encara de forma molt residual, una nova circumstància sexual.

Just després d'aquest capítol, la trama fa un gir excepcional quan es descobreixen els moviments de l'Alícia amb la Nora:

Alícia... amb els ulls de superfície transparent i fons insondable. Quan els posa damunt de Nora, la inquieta inexplicablement. Els ulls d'Alícia li toquen la pell com les mans de Dionís. No ho sap Nora, no ho concreta, però té la sensació que és en les mans de Dionís que vol convertir-se aquella mirada que la ressegueix, mentre els llavis molsuts d'Alícia mormolen: Ets bellíssima, Nora... Aquests braços són una delícia... I una vegada li posà la mà, aquella mà petita i fina, damunt del braç i el resseguí tot en una carícia tremolosa. Nora s'apartà, confusa. Des d'aleshores, quan anava a dinar amb els germans a casa d'ells, si restava sola amb Alícia una estona es neguitejava; –comprenc en Dionís ...tu ets la perfecció... oh, els teus ulls tan immensos, aquest blau!-, sempre aquelles mirades sensuals, aquelles furtives carícies al braç, al coll, a la cama... (p. 98).

[...]

Allò que no sabia Nora és que Alícia, de bocons al llit, estava plorant convulsivament. I que no entenia què li passava, ni el perquè del seu acte ni el dels seus plors (p. 98-99).

A banda de les referències relacionades amb l'homosexualitat de la noia, cal destacar la incapacitat de comprensió de l'Alícia davant la nova realitat, perquè encara no existeix cap presa de consciència.

El passatge, constitueix el clímax de la narració i un punt d'inflexió que determina l'entrada d'una conducta homosexual amb la Nora. El gir delata el pes del

viratge ideològic de l'amor femení de les novel·les de l'autora, que fins ara sempre havia estat enfocat cap a les figures masculines.

El mateix personatge d'en Guerau ja havia insinuat al sisè capítol els seus dubtes sobre l'Alícia com a conseqüència de l'estranya admiració de la noia cap al seu germà i la seva parella:

En la meua felicitat immensa, no ho comprenia, no m'ho podia explicar, només veia -miracle!- que la tenia delirant de goig sota el meu pes, un dia, i un altre, i un altre...

Vaig trigar a adonar-me que allò que em semblava un miracle provenia d'uns altres fets estranys a mi. Dionís, Nora. Dionís enamorat de Nora (p. 63).

És evident, doncs, que el relat mostra un canvi en el comportament sexual de l'Alícia: els comentaris d'en Guerau disseminats al llarg de l'obra ho van confirmant.

Després de l'estiu, al capítol «El tàvecs», l'Alícia comunica a en Dionís que en Guerau vol fer més sòlida la relació, però ella, és clar, no ho vol. A partir dels capítols posteriors, a «On trobaré la resposta» i «Esfondrament de l'escenografia», les relacions sentimentals dels dos germans amb les seves parelles es trencaran. Cap al final, en Dionís marxa cap a Grècia, a la recerca d'aventures i nous reptes existencials, i les dues germanes es queden a viure soles a casa.

Al darrer capítol, «L'estela d'una absència», que situa l'acció el dia després del comiat d'en Dionís, presenta la Ramona, la Lola i en Josep, tres personatges del servei de la casa, parlant de la nova situació familiar.

Finalment, l'acció se centra en l'Alícia i es presenten els seus pensaments de soledat i melangia, no per la pèrdua de l'amor d'en Guerau o la fugida d'en Dionís, sinó perquè la seva enyorança cap a ells «és l'enyorança d'ella mateixa, de la que fou i ja no és». L'alternativa d'una vida plena d'amics i aventures amoroses, una existència ideal per a oblidar la realitat d'un esfondrament familiar i el pas de la infantesa a l'adolescència (per bé que bona part de les relacions mai arriben a ser sinceres o autèntiques), dóna pas a un estadi previsible, l'assumpció de la cruesa d'una vida d'adult que ha deixat la infantesa enrere per sempre.

En el darrer episodi les dues germanes sopen soles al menjador i creuen quatre paraules sobre el temps. Després se'n van a dormir. L'Alícia no pot dormir, angoixada, fins que decideix anar a l'habitació de l'Adela i ficar-se al llit amb ella. És en aquest moment que assistim al desenllaç de la novel·la per mitjà d'un final inesperat:

Alícia es fica al llit. S'apropa al cos d'Adela per reconfortar-se amb la seva tebior. Li toca el braç, l'amoixa. Quin benestar! Prem el cos contra l'Adela. Sent que li corre per les venes la calor del cos d'Adela. Li descobreix les sines, les acaricia amb un lent moviment circular. Mormola, amb la veu trencada per l'estranya sensació:

-Que sedosos els teus pits, que dolços... (p.153).

Que al final de la narració, al punt àlgid del desenllaç, s'insinui un desig sexual entre germanes i que, per tant, s'aporti la idea que el personatge de l'Alícia viu la seva sexualitat sense una frontera clara i definida, obre una escletxa important pel que fa a la dinàmica ideològica de Murià.

Val la pena referir-nos a la importància del tema de l'homosexualitat entre dones i l'incest entre germans, dos elements que no es limiten només a l'espina argumental, sinó que posen de manifest l'obertura ideològica i temàtica de l'obra. L'acostament de l'Alícia primer a la Nora i després a la germana no és ben bé de caràcter sexual, sinó emocional. I aquí és on rau la clau de la novel·la. Parlem d'un contacte físic entre dones i el desplegament d'unes noves conductes sexuals que vénen propiciades per una manca d'afecte.

L'Alícia no és capaç de tenir relacions amoroses completes, ni amb en Guerau ni amb ningú. En el fons, és el personatge que se sent més sol (l'Adela es refugia en la música, la mare i l'amor platònic de l'oncle Xavier) i el que busca més comprensió per part dels altres. És per això que s'intenta relacionar emocionalment tant amb els germans (l'Adela i en Dionís) com amb la gent de fora (la Nora i en Guerau). L'incest entre germans i les relacions entre dones no deixen de ser, doncs, la conseqüència de la seva solitud.

Tanmateix, sí que hi ha la voluntat de presentar una certa transgressió subjacent en el comportament de la noia, un nou despertar sexual cap a la germana, sublimada per la relació sentimental inhibida per la Nora. La dolorosa experiència ocorreguda una tarda amb la companya del germà, que havia fet plorar l'Alícia d'amagat a la seva habitació, sembla desembocar en un acostament sexual (afectuós) cap a la germana, per bé que l'acció és ambigua, just al final del capítol i del llibre i el lector no pot acabar de confirmar-la.

Si bé és cert que les relacions sentimentals entre dones als anys vuitanta ja eren força assumides (encara que la literaturització d'aquests aspectes és potser més tardana), no n'era tant la insinuació d'un incest entre germanes.

Des d'aquesta perspectiva i amb relació a el tema de l'incest, és impossible no referir-nos a Anaïs Nin, l'escriptora francoamericana d'ascendència catalana, que Murià havia llegit a bastament, i que havia escrit, com és ben sabut, sobre la mateixa problemàtica sexual, des d'un punt de vista autobiogràfic. Anaïs Nin ho havia demostrat en els seus famosos diaris publicats inicialment entre el 1931 i el 1947, i posteriorment aplegats al llibre pòstum *A Journal of Love*. Encara que en el cas de Nin la història de l'incest té lloc en el primer grau de consanguinitat (la relació és amb el pare), no deixa de ser significatiu que Murià inserís a la seva novel·la un tema tan proper a una autora que coneixia bé.²⁹¹

Però encara cal esmentar un altre element rellevant pel que fa a la intertextualitat de Nin en Murià: són els paral·lels argumentals que existeixen entre *Res no és veritat, Alícia* i el recull de contes *Sota una campana de vidre*.

Per bé que el llibre de Nin no és traduït al català fins al 1988, quatre anys després de l'aparició de *Res no és veritat, Alícia*, l'obra de l'autora nord-americana havia estat traduïda al castellà (publicada a Barcelona per l'editorial Grijalbo el 1981, dos anys

291 L'única part dels diaris de Nin traduïda la català, a dia d'avui, es troba recollida a Anaïs NIN, *Henry i June*, Barcelona, Edicions 62, 1994. Anna Murià havia llegit els quatre primers volums del diari en una edició en francès, com explica a les *Reflexions de la vellesa* en referència a una crítica literària en contra de Nin, que Murià aviat defensa: «Jo tinc quatre volums del *Diari*, en francès, editats a Suïssa, que comprenen des de l'any 1931 al 1947, on es troba, entre una gran diversitat de fets i de personatges, la relació amb Henry Miller. [...] Sí que li he llegit dues o tres obres narratives i *La novel·la del futur*, allionador assaig literari publicat en català per Dopesa el 1974» (p. 289). A les *Reflexions de la vellesa* Murià fa referència a Nin en nombrosos moments: «Llegint Anaïs Nin, el seu *Journal*, penso: ella descriu impressions de l'exterior, jo vull contemplar només el meu paisatge interior, així m'ho he proposat, i m'adono que el meu paisatge interior és sec, erm, monòton.» Murià torna a parlar de Nin a les pàgines 124, 125, 126 i 128. Hi descobrim que Murià havia llegit els diaris de l'autora i *Escales cap al foc*, en la traducció de Jordi Arbonès del 1976.

abans de la publicació de la novel·la de Murià). Tenint en compte que a banda dels diaris també coneixia el seu univers ficcional, podem parlar de la petja intertextual i les afinitats conceptuals de Nin i Murià.

Dins *Sota una campana de vidre* hi ha un relat que porta el mateix títol de l'obra. Està ambientat en la casa d'una família de classe alta en decadència i explica la història de tres germans, la Jeanne, en Jean i en Paul, i la seva impossibilitat de relacionar-se amb el món que els envolta. Per bé que en el conte de Nin hi fa acte de presència una realitat que és narrada com un somni, i que els personatges són descrits com si estiguessin morts, els paral·lelismes temàtics amb el llibre de Murià són considerables. L'ideari de l'obra de Nin podria haver suscitat una sèrie de reaccions en la novel·la de Murià.

Pel que fa al somni i la narració d'un món il·lusori, trobem la mateixa operació al quart capítol de *Res no és veritat, Alcía*, «En el silenci blau», on es presenta el monòleg interior de la Rosalia, fusionat amb la veu del narrador. El discurs del personatge es basa en uns pensaments que transiten entre el somni i la realitat, un recurs que ja era present als contes del retorn («La muralla blanca» o «La finestra de gel», per exemple).

Igualment, no deixa de ser rellevant la similitud escenogràfica de l'acció, les cases d'ambdues novel·les estan aïllades del món exterior i algun dels seus integrants no es relaciona amb l'exterior. El personatge de la Rosalia, de Murià, és descrit com una morta en vida, igual que els personatges de Nin, la Jeanne, en Jean i en Paul. La cambra de la Rosalia, sempre reclosa i aïllada dels fills, és descrita per l'Alícia com un «estoig blau i groc», «el centre cristal·lí, el pinyol transparent, de la vida del pis de dalt» (p. 51). La transparència de l'estança i l'al·lusió al cristall ens remet a la campana de vidre de Nin:

La llum que emetien els caramells deixava una patina sobre els objectes i els convertia en rams de flors immòbils guardats dins d'una campana de vidre. La campana de vidre recobria les flors, les cadires, tota l'habitació, els llits blasonats, les estàtues, els majordoms, tothom que vivia a la casa. La campana de vidre recobria la casa sencera.²⁹²

292 Anais NIN, *Dins d'una campana de vidre*, Barcelona, LaBreu Edicions, 2012, p. 34.

No podem consignar que la novel·la de Murià emergís directament de la lectura del conte de Nin, però sí que podria haver estat un punt de partida a l'hora de plantejar l'escenari de la novel·la. Un dels temes centrals podia haver vingut propiciat per la lectura dels diaris i la mateixa història personal de l'escriptora.

Amb tot, pel que fa a la consumació de la relació, a *Res no és veritat, Àlícia* l'incest és només una conducta mental. I no és fins al final del llibre que es posa de manifest un acostament entre les germanes.

Davant la feminitat errant de l'Adela (producte d'una repressió social i cultural), trobem el personatge de l'Àlícia, que no només rebutja l'hegemonia de la dona subordinada sinó que també exemplifica l'existència d'unes noves conductes sexuals.

5.4.3. El triomf de la filosofia: el dubte com a lema vital

Els diversos plantejaments existencials que s'incorporen a *Res no és veritat, Àlícia*, i en general a tota l'obra de Murià, també són una característica essencial per a poder comprendre la producció literària de l'escriptora. A la novel·la publicada el 1984 hi apareixen citades les obres d'alguns escriptors que l'autora havia llegit ben entrada la maduresa, concretament de Nietzsche i Proust.

Malgrat que els estudis de joventut de l'escriptora s'havien limitat al comerç, l'anglès i la comptabilitat, s'havia criat en una llar on la literatura era a l'ordre del dia. El pare, Magí Murià, productor de cinema i periodista, havia dirigit nombroses pel·lícules amb Barcinógrafo (algunes amb Margarida Xirgu com a protagonista), a banda d'haver fundat la primera revista de moda en català, *La Dona Catalana*, i de publicar una novel·la, *De l'odi a l'amor* (1926). Així doncs, la formació literària de Murià, que fou bàsicament autodidacta i no arribà fins ben entrada la maduresa, procedia de l'àmbit familiar. El gust per la lectura no es va arribar a desenvolupar fins ben entrada l'etapa de preguerra.

El conflicte del 1936 i l'exili van comportar un salt qualitatiu en aquesta direcció, perquè Murià va tenir temps d'aprofundir en els clàssics. També hi va ajudar la influència del seu company, que escrivia i traduïa, igual que ella. Ambdós s'esperonaven amb la lectura: n'és una mostra evident el conjunt de les traduccions i la producció crítica que caracteritzen l'etapa de l'exili.

Per tot plegat, a *Res no es veritat, Alicia*, hi apareix una nova sensibilitat i predisposició cap a l'univers filosòfic, un element indestruïble del fet que l'escriptora ja tenia vuitanta anys quan va escriure el llibre, i que es trobava en plena etapa de la vellesa, si més no biològicament parlant.

En definitiva, el moment vital de Murià la predisposava a un exercici literari que no deixa de reflectir una etapa especialment introspectiva. Es produïa una voluntat de recerca del coneixement i l'aprenentatge, que passa inevitablement per la premissa de posar-ho tot en dubte, allò que Aristòtil va definir com a essencial a l'hora d'investigar: plantejar bé les dificultats consisteix en la solució dels dubtes anteriors.

La filosofia, a *Res no és veritat, Alicia*, respon a la voluntat de fugir de l'obsessió per la noció de certesa, que al llarg del segle xx s'ha promogut especialment des del camp de la ciència i la tecnologia. Per això hi descobrim l'anhel de qüestionar-ho tot, una visió que s'omple de sentit quan l'autora defensa des de les pàgines dels seus llibres una vida lligada a l'art i la literatura.

Allò que propugnava Murià és la idea que el món és tan complex com inexplicable, fet pel qual els homes posseeixen sempre una inquietud pel coneixement, una recerca filosòfica (podríem dir-ne metafísica), que inspira bona part de les pàgines de la novel·la.

En la incredulitat de l'autora, tanmateix, no hi ha una voluntat de no-coneixement. Ans al contrari, vol sortir del dogmatisme i plantejar nou reptes, preguntar-se per allò que l'envolta, per tal de descobrir la realitat per si mateixa.

Res no és veritat, Alicia ja presenta, de fet, un títol tan enigmàtic com sorprenent. Només cal fixar-se en el significat del nom de la protagonista, «Alicia», que vol dir «veritat». Amb el joc de paraules del títol («Res no és veritat, veritat») Murià

mostra el contingut metafòric de la novel·la. Podríem assumir una interpretació més laxa del títol si no fos perquè aquest és un dels elements característics de la seva obra, que es desenvolupa plenament en les novel·les de la maduresa.

El llibre va encapçalat amb una citació d'Agustí Bartra: «Ço que em volta no em lliga sinó afua. No hi ha atzar ni drecera en món camí». Pertany a «Fragments d' Scaliger Rosa»,²⁹³ un poema publicat a *L'evangeli del vent* (1956). El sentit d'aquests versos inicials rau en l'explicació que en fa Murià sobre la raó i la follia. El conjunt de poemes que formen part d'aquests «fragments» constitueixen un homenatge i evocació a la poètica dels darrers temps de Hölderlin (probablement la més delirant) i s'hi deixa entreveure la passió de Bartra per la dicotomia entre l'espiritualitat i la matèria, el cel i la terra (i la voluntat d'unió de l'ésser amb la natura). O el que seria transportable a la ciència i la mística, si ens concentrem en la novel·la de Murià. Per això la citació de Bartra, que esdevé de caràcter programàtic, deixa entreveure la lluita existencial que es palesa a la pàgines de la novel·la.

Atenent a aquest aspecte, cal fixar-se en el personatge d'en Dionís (l'ascendència deífica i mitològica del nom, de ressonàncies bàquiques i orgiàstiques, és rellevant per la càrrega simbòlica que aporta), un jove que estudia filosofia (la presència de reflexions íntimes sobre experiències i fets és abundant al llarg de l'obra) i que es planteja constantment el sentit de la seva vida. Per això la novel·la presenta una trajectòria juvenil rebel i singular, en el sentit que el personatge sempre vol distanciar-se de tot allò que ja li ve donat. Les sortides nocturnes del Dionís adolescent s'aniran apaivagant lentament i donaran pas a una joventut instigadora, farcida de lectures reveladores que faran que el seu bagatge vital es transformi.

Això és el que succeeix al cinquè capítol del llibre, quan en Dionís ja ha començat a estudiar filosofia i consulta els *Diàlegs* de Plató, un dels pares de la filosofia clàssica, que va establir les primeres teories del coneixement. En l'episodi també s'explica que el noi ha començat a llegir *Així parlà Zarathustra*, de Nietzsche.

293 Segons Murià, a «Fragments d' Scaliger Rosa» Bartra canta com si fos Hölderlin, «al llindar de la raó i la follia, quan abans de perdre's per sempre com a poeta, signava amb el pseudònim Scaliger Rosa les seves últimes creacions de poesia, al·lucinades i poc coherents.» Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 222.

Sobre aquesta qüestió, no ens passa per alt la similitud que existeix entre certs aspectes de la personalitat de Dionís i el company de l'autora de la novel·la. La citació d'Agustí Bartra no només és rellevant des del punt de vista temàtic, sinó també en relació amb una certa identificació del personatge principal. Dionís se sent cridat ben aviat pel món del mite i el pensament clàssic, fet que recorda en bona part l'eix vertebrador de l'obra de Bartra.

El fet que Dionís llegeixi Nietzsche no ens sorprèn ja que no és la primera vegada que Murià se serveix de les concepcions del filòsof alemany per a construir la seva obra. Recordem que durant l'etapa de la guerra l'autora publica el conte de «La unitat», en què apareix una citació de l'autor. El protagonista del conte també es diu Guerau. No és un fet anecdòtic que tingui una relació molt estreta amb la seva germana, la Cecília, amb qui intercanvia confidències sobre la seva relació amb la Balbina, la seva companya. Les ressonàncies amb el Guerau de la novel·la posterior són més que evidents. Sembla que el personatge de *Res no és veritat*, *Alicia* sigui una mena d'extensió del primer, amb qui no només comparteix el nom sinó també les inquietuds existencialistes i llibertàries. Les concomitàncies amb altres personatges de tota l'obra, tampoc no les podem passar per alt, com és el cas d'en Gaspar, el personatge central de *La peixera*, o en Guifré, el protagonista d'«Immortalitat». Les característiques de tots quatre són recurrents: el noi que vol experimentar, progressista, admirat per l'art, que llegeix, escriu o estudia (té el perfil d'artista i intel·lectual), amb tocs excèntrics i cert afany de relacions sentimentals. Aquesta figura masculina recorre de cap a cap tota l'obra de Murià. La coincidència i similitud entre els noms dels quatre personatges és d'allò més reveladora: Gaspar, Guerau, Guifré i un altre cop Guerau. Sense deixar de banda que en Guerau i en Dionís, els dos personatges principals de la darrera novel·la, també comparteixen el gust per la filosofia i les inquietuds existencials. Les referències en relació amb l'experimentació dels dos personatges (el haixix que fuma en Guerau o les exaltacions bàquiques d'en Dionís) són abundants al llarg de l'obra.

Aquest aspecte és ben representatiu pel que fa a la importància del nom dels personatges, no només perquè revelen un bon teixit significatiu, sinó perquè es relacionen entre ells mitjançant diverses peces, aparentment independents. Aquest

desdoblament de personalitats, podríem dir-ne, que constitueix el desllorigador de la clau de les novel·les, permet a l'autora traçar una línia invisible de concatenació de personatges, idees i temàtiques, en l'articulació d'un sòlid entramat narratiu, que posa en evidència el caràcter unitari de tota l'obra. La unió dels protagonistes d'*El llibre d'Eli*, i la fina línia que els separa, es podria assimilar a la unió de tots els personatges de Murià.

Els noms masculins, no són els únics que tenen una significació concreta: Alícia, el nom de la protagonista, es converteix en la representació del concepte de «veritat»; Nora, «tan bonica com el sol», és la imatge de la bellesa femenina per excel·lència; i Cirus, el gos d'en Dionís, porta el nom d'un príncep persa (d'epítet «el jove»), com a símbol de joventut i valentia. Bona part dels personatges tenen un nom d'origen grec, com escau a una novel·la on el món clàssic hi és present.

Tornant a la presència de Nietzsche a la novel·la, també convé notar que en aquest cas l'al·lusió a l'autor i a la seva obra és més determinant que en les narracions anteriors. El fragment que citem a continuació ho posa de manifest:

Deixava el llibre, s'aixecava i, de braços alçats, es posava a dansar en giravolts i salts com riallades de tot el cos vibrant. I exclamava, cridant i cantant:

- Sóc lleuger, volo, un déu balla en mi! El gran migdia! El gran migdia!...

Alícia, encuriósida, s'apropà on hi havia el llibre i en llegí el títol: Així parlà Zaratustra. Es proposà de llegir-lo per descobrir què era allò que exaltava Dionís. Un altre dia, quan ell ja havia tornat el llibre a la biblioteca, l'agafà i començà a llegir-lo. Havia cregut que Zaratustra era així com un místic o un sant, i ara trobava que era una mena de dimoni. No entenia aquell garbuix de virtut i mal, veritat i soledat i sol ponent i caminar entre animals. Però quan arribà al capítol de les dones: «Vas amb dones? No oblidis el fuet», llançà el llibre indignada (p. 48).

El text palesa, d'una banda, la base filosòfica sobre la qual es construeix l'obra, i de l'altra, que en Dionís es converteix en l'emblema d'unes actituds vitals molt concretes: la crítica a la moral establerta, mitjançant la desconstrucció dels preceptes existents, i una clara apologia de la noció d'esperit lliure. Per això el personatge de Murià sempre ens apareix anant a contracorrent.

Les citacions amb què es remet al llibre de Nietzsche, «volò, un déu balla en mi!», expliciten aquesta voluntat de ruptura i experimentació, que caracteritza el pensament filosòfic de l'escriptor alemany. L'al·lusió al «gran migdia» ens recorda que les idees proposades pel filòsof emanen de la concepció fonamental sobre la qual es basteix el seu Zaratustra: el superhome que rebutja els principis de la realitat i tot allò que es relaciona amb els conceptes de la metafísica. Des d'aquesta perspectiva, el Dionís d'Anna Murià s'assimila al personatge del filòsof i no resulta gens difícil relacionar les seves creences amb les visions que Murià havia compartit a les seves obres, especialment si fem un cop d'ull a les reflexions de *La peixera*, i el personatge d'en Gaspar, d'*El llibre d'Eli*, i el personatge d'en *Batitan*, o molts dels protagonistes dels seus contes.

I encara un altre element se'ns imposa en aquesta constatació. Dionís, el nom del protagonista de *Res no és veritat*, *Alícia*, és exactament el mateix nom del protagonista d'*El naixement de la tragèdia*, la primera obra de Nietzsche, centrada en el mite grec dionisiac i apol·lini. Per a Nietzsche, Dionís s'erigeix com la representació de la voluntat irracional, que sempre és relacionada amb la nocturnitat i l'embriaguesa, en contraposició amb Apol·lo, símbol de la raó i la lluminositat. Segons Nietzsche, Dionís s'apropa més a la idea de vida que no pas Apol·lo, per bé que la humanitat hagi preferit quedar-se amb el segon, establint la idea que allò que és irracional és negatiu.

En relació amb el concepte d'existència i realitat, cal fer notar una altra obra que apareix a la novel·la i que posa de manifest la voluntat filosòfica de l'autora. Al darrer capítol, que porta per títol «L'estela d'una absència», podem observar tota una altra relació intertextual entre *A la recerca del temps perdut*, de Marcel Proust, i la novel·la d'Anna Murià. Citem el fragment on s'hi evidencia:

No pot anar-se'n al llit, a aquestes hores que callen records. Ha agafat un llibre, un dels volums d'*A la recerca del temps perdut*, l'obra que llegia Dionís els darrers mesos, quan es tancava com una crisàlide per elaborar la seva transmutació; Guermites, el noi saborós... les noies en flor... Els pensaments s'interposen entre ella i les pàgines. Guer... mantes... Guerau. Fou l'home. És el pretèrit de la luxúria esbatanada. I dels moments lírics: amada, amat... Després, el final de grotesca agressió. Tot plegat és l'amor? No en resta res, dins d'ella, ni un resquill de tendresa (p.147-148).

L'escriptora disposa una marcada analogia entre els personatges de Guermantes i en Guerau, el xicot de l'Alícia, paral·lelismes, d'un banda, per la similitud d'ambdós noms, i de l'altra, per la relació de simbiosi que retrata l'Alícia.

Fem un punt i a part i recordem que el protagonista d'*A la recerca del temps perdut*, en Marcel, al segon volum de l'obra relata les peripècies sentimentals amb «les noies en flor», un grup d'adolescents que topen amb el noi un dia mentre passeja per la platja. Aquesta part de la narració descriu la relació entre el narrador i aquestes noies i les unions sentimentals que creen tots. Posteriorment, al tercer volum, *Pel cantó de Guermantes*, el narrador relata el seu viatge a París i l'enamorament per la duquessa de Guermantes, un periple vital que constata el pas del protagonista de la infantesa a la joventut. La presentació d'aquesta etapa, que es caracteritza per l'experimentació d'en Marcel i la introspecció del seu món interior, manté unes coordenades molt properes a l'etapa vital dels personatges de Murià, sobretot pel que fa al pas de la infantesa cap a la maduresa.

Per això, al fragment citat anteriorment, les relacions amoroses entre l'Alícia i en Guerau s'assimilen a les dels personatges de Proust, especialment pel que fa a la unió que existeix entre la germana d'en Dionís i el seu xicot, i l'amor frustrat entre la duquessa i en Marcel. Al passatge, l'Alícia hi evoca el record de la unió amb en Guerau, que ella mateixa bateja com a «pretèrit de la luxúria esbatanada». L'expressió revela el sentit de la relació, més aviat encaminada cap a la passió i la vivència dels sentits, que no pas cap a l'amor.

També és significatiu el desenllaç del passatge: «ni un resquill de tendresa», que demostra la poca profunditat de la parella. Allò que els uneix és la incapacitat personal d'assumir una realitat que s'escapa de les seves expectatives.

De tota manera, de les paraules del personatge també es desprenen els dubtes sobre l'amor i la dificultat per assolir-lo, com a conseqüència de les relacions superficials sorgides per la inexperiència de l'adolescent. Des d'aquest punt de vista, l'escriptora introdueix el gran tema de la novel·la, el concepte de la veritat, perquè posa sobre la taula la validesa d'una parella aparentment amorosa.

Hi ha un aspecte que transcendeix aquest fet i que es presenta amb una claredat meridiana. Ens referim a la contraposició que hi ha entre el dubte i la veritat i la importància que prenen aquests conceptes dins la novel·la.

Al segon capítol, per mitjà de l'Adela, ja trobem un lleu indicatiu de l'aparició de les diverses dicotomies universals i la seva negació. Quan l'Adela és a la cambra i es sincera amb si mateixa, es presenta la primera coordenada respecte allò que està establert i que hauria de ser:

Veu el cercle. El cercle. Per què, sempre que sent disposició a meditar, a veure's ella en el seu entorn, de primer veu el cercle? El cercle, potser uns llavis que diuen O. Cercle, O, O... Aquesta Adela o aquesta altra. Adela. No. Aquesta Adela i aquesta altra. Cercle (p. 16).

Amb aquestes paraules l'autora dóna el tret de sortida al plantejament filosòfic de la novel·la: el tema la veritat. El cercle representa l'element diferenciador, la divergència entre un estadi i un altre, i l'assumpció que l'home i la dona són éssers duals per naturalesa. En contrast amb la conceptualització d'un coneixement inamovible i impenetrable, la «i» materialitza la possibilitat d'esdevenir dues persones a la mateixa vegada, dues Adeles, que cohabituen i volen existir, fet que evidencia, d'altra banda, les imposicions socials que no deixen desenvolupar el personatge psicològicament. En tant que via d'introducció als conceptes de dualitat o dicotomia, en aquest passatge l'autora ja entra en matèria i formula les primeres passes cap al qüestionament del concepte de veritat.

Arran d'aquesta incursió, tres capítols més endavant, apareix un estudi que s'hi refereix directament, la tesi doctoral que realitza el personatge d'en Guerau, el xicot de l'Àlícia. Al sisè capítol, així doncs, el noi explica que està investigant sobre un aspecte filosòfic, el que ell anomena la seva «obra», una tesi que porta per títol «Insinuacions sobre el valor vitalitzador del dubte universal».

És evident que allò que esperava l'autora era arribar a aquest estadi narratiu per poder posar sobre la taula les idees fonamentals que planaran al llarg de l'obra: el

dubte i la veritat. El fet que un dels personatges principals elabori una tesi sobre aquesta qüestió, que en Guerau bateja com «la no veritat», rebla el clau temàtic que Murià havia disposat amb el títol de la novel·la.

Pel que fa aquest aspecte i en relació amb la unió sentimental dels personatges, en aquest mateix capítol es relata una seqüència que precipita l'acció cap a aquests fonaments ideològics. Al final de l'episodi l'Alícia i en Guerau mantenen una llarga conversa sobre el sentit de la veritat, que els condueix indefectiblement a qüestionar-se la seva relació. El diàleg, que ocupa més de dues pàgines, constitueix un dels passatges més importants pel que fa a la disposició de l'ideari de tota l'obra (recull la reacció de l'Alícia després de parlar sobre l'obra del company):

-No ho comprens, Alícia? Tu ets el més important del món, per a mi.

-Sí. Després de la teva obra.

-Jo en dic el meu treball. I tu no ets després.

-Digues-me el que vulguis. És més important que jo. Et domina des de sempre.

-Què saps tu del que se sent quan es té un treball?

-No en tinc experiència, és clar. Però he llegit algunes biografies de grans homes i sé que per a ells l'obra passa per davant de tot.

-Jo no sóc un gran home.

-N'ets de la mena.

-Res no és veritat.

-Tot és mentida, doncs! El que passa entre nosaltres dos, és mentida. Vivim en un món de mentides. Que trist.

-Jo no parlo de la mentida. Parlo de la no veritat. És ben diferent. La mentida és activa, la fa algú. La no veritat és immanent en tot. Saps, Alícia, que el teu nom vol dir veritat?

-Ah, sí? En quina llengua?

-En grec.

-Vaja!... Així, hauràs de negar-me.

-l'única veritat ets tu.

Ai! Quan estava sol veia també en ella la no veritat.

La negació que comporten totes les afirmacions. Se'm lliurava i se n'anava. La tenia i no la tenia (p. 69-70).

Des de l'inici del fragment s'introdueix la qüestió de l'estudi d'en Guerau i els dubtes de l'Alícia sobre la importància de la relació de la parella i la seva obra, deixant entendre que sembla que el company posi per davant el seu treball d'investigació. El xicot de seguida s'afanya a negar-ho i l'Alícia li contesta que «res no és veritat». Arribats a un dels moments més importants de la novel·la, l'autora convida el lector a plantejar-se el sentit de tot allò que s'ha explicat fins ara.

El dubte sobre el valor de la relació per força suscita en els personatges un debat sobre el concepte de la veritat. Després, en Guerau manifesta que el seu treball filosòfic no té cap mena de relació amb la seva unió sentimental, per bé que el personatge, interiorment, també ho posi en dubte. Allò que es propugna és que res és el que sembla perquè al final tot es desmunta sobre unes bases que no existeixen, com ocorre amb la relació de l'Alícia i en Guerau al final de la novel·la.

Aquestes concepcions que s'hi plantegen fonamenten la cosmovisió filosòfica de l'autora a les *Reflexions de la vellesa*. Un gruix important es concentren en el tema de la veritat i van a raure en la importància del dubte com a lema vital:

Recordo que un dia en saber que un professor de filosofia començava les seves lliçons afirmant sentenciosament que «la filosofia és la recerca de la veritat» el vaig qualificar de curt de gambals. Bé, doncs, avui veig que Maria Zambrano els dels que es pensen que fent filosofia cerquen la veritat introbable. Per a mi, ésser filòsof és esforçar-se per entendre la vida i entendre-ho tot, fins on arribi l'enteniment. Jo en sóc, doncs, jo m'esforço per explicar-m'ho tot. Nego la veritat? La nego i no la nego. Sé que mai hi ha una veritat, però que l'home no podrà abastar-la mai, mai. Res no és veritat del que nosaltres podem veure, aquest és el meu lema. En tot ens és possible el dubte.

[...]

(Potser, potser, potser... Cada vegada més em dono al dubte, em resisteixo a afirmar, i penso que està bé així, que «potser» no hi ha una veritat o que si hi és ningú no la sap.).²⁹⁴

Murià formula en les seves reflexions una anàlisi existencial que promou la peregrinació cap al dubte i una certa tendència a la concepció del no-res. Sota la influència de Nietzsche i Proust, entre d'altres, que carreguen les forges referencials del seu bagatge literari, declara que la filosofia no es basa en la recerca de la veritat, ans al contrari, en la constatació que l'únic fet que és capaç d'afirmar l'home és que dubta davant la realitat. El corollari d'aquesta situació no és altre, doncs, que la revelació del dubte cartesià davant dels fenòmens que ens envolten.

A Res no és veritat, Alcía, el dubte com a lema vital es relaciona amb certes formes de la filosofia contemporània com a via d'exploració cap al coneixement: l'experimentació existencial de Proust o la ruptura nietzschiana amb l'ordre i la raó. Així, la novel·la també assumeix una reflexió sobre l'individu en el món, per bé que els personatges no hi reïxin.

Des d'aquesta perspectiva, els protagonistes no traeixen la seva pròpia naturalesa i al final són conseqüents amb ells mateixos. En Dionís marxa de casa, temptat per unes noves formes de vida, i l'Alícia acaba assumint l'estrany isolament de l'Adela, per bé que l'acostament cap a ella amaga unes altres intencions.

El relat de la família Pons-Clarà també és interessant per les altres direccions cap on es desplega la novel·la, que, a banda de sintetitzar aspectes temàtics recurrents en l'obra de l'escriptora, entronquen amb l'exercici literari anterior.

En plena coherència amb la producció de preguerra i exili, Murià continua introduint els mateixos paràmetres femenins (les ressonàncies entre l'Adela i les beates de *La peixera*, a tall d'exemple). Així, val la pena destacar la continuïtat de l'univers femení i la seva taxonomia. Les dones són presentades d'una manera o d'una altra i mitjançant una sèrie de relacions (amigues i familiars), com es correspon al catàleg de models i dualitats tan característic de l'autora.

294 ANNA Murià, *Reflexions de la vellesa*, op. cit., p. 184 i 188, respectivament.

Malgrat tot, *Res no és veritat, Àlicia* no només mostra una certa continuïtat respecte el psicologisme femení de les novel·les anteriors. És ben manifest que l'obra presenta, podríem dir-ne, una transgressió ideològica que l'allunya de les primeres narracions: l'amor entre dues dones (no només entre dues dones que són amigues o conegudes, sinó germanes) i l'incest fraternal, per bé que només sigui mental.

La presència d'aquestes qüestions en la novel·la, tant en el terreny de la creació de personatges femenins com en el conjunt d'un ideari, posa en evidència que Murià ha deixat un document interessant i rellevant pel que fa a la visió de la condició femenina contemporània.

5.4.4. Distància i punt de vista: jocs i disrupcions

La importància del narrador en un text literari ha estat destacada en nombrosos estudis de teoria literària. No podem deixar de notar que és a través de la figura del narrador que ens arriba tota la informació del relat, per bé que la clau de volta de la història sempre resideix en el tipus de punt de vista (i les seves variabilitats), a partir del qual es formula el discurs de tota la trama. En paraules de Booth, «dir que una història és narrada en primera o tercera persona, i agrupar les novel·les en una o altra categoria, no ens explicarà res d'important, si no som més precisos i descrivim de quina manera les qualitats particulars dels narradors es connecten amb els efectes específics desitjats».²⁹⁵

L'evolució de la veu del narrador a la penúltima novel·la de Murià és un aspecte que cal destacar justament per la transformació a la qual es veu sotmès el punt de vista, que canvia de nivell o persona gramatical per tal de reproduir la veu d'un narrador extern, que és posteriorment un personatge de l'obra.

Tenint en compte la relació del punt de vista amb el relat, ja de bon començament –a la primera pàgina de la novel·la– s'insereix un narrador heterodiegètic i extradiegètic, és a dir, que no forma part de la història ni coincideix amb cap personatge:

295 Wayne C. BOOTH, «Distància i punt de vista», dins Enric SULLÀ, *Poètica de la narració*, Barcelona, Empúries, 1994, p. 51.

El clavicordi de la pluja.

Quan la veu monòtona del notari callà, en el silenci de la sala que el dia ennuvolat feia ombrívola, sonà només la pluja. Com avui.

Tota l'estona que durà la lectura Dionís havia mirat vers el finestral. Alícia se n'adonà, féu el mateix: els vidres puntejats de gotes brillants, el ferro forjat de la reixa que lluïa amb l'aigua, les branques de l'arbre afeixugades de llum mullada. Com avui (p. 7).

Malgrat que el narrador és extern (la narració és en tercera persona), és visible el grau de coneixement que té pel que fa al detall de la trama. Es tracta d'un narrador heterodiegètic omniscient que coneix tot el que passa. Hi ha un aspecte que sorprèn del fragment citat i és la introducció d'elements temporals que situen la veu narrativa en un futur remot de la història («com avui»), fet que posa de manifest el caràcter difús del narrador i el joc de veus que comença a establir l'autora.

Al segon capítol la veu del narrador extern s'incorpora al monòleg interior d'un dels personatges, fins al punt que la primera veu es confon amb la segona i desapareix:

Els meus germans ja em tenien antipatia quan érem petits. Mai no volien jugar amb mi. Em tiraven les nines per terra, no els agradava jugar a nines, ni a visites, ni amb la fireta, com a mi. Ni l'Alícia, malgrat ésser nena, no s'avenia als meus jocs. Imitava el seu germà, feia tot el que ell li deïa. Si em feia enrabiïar i jo li pegava, Dionís es girava contra mi, la defensava, i era fort i m'espantava. A l'estiu sí, a la platja, es ficaven a l'aigua junt amb mi; com que era més gran, nedava millor que ells, i així m'acceptaven, fins em respectaven.

Ho recorda com una felicitat, una satisfacció plena, de les poques que ha tingut. Sentir l'apropament tan cercat d'aquells germanets sempre distants, sovint hostils. L'ona els alçava tots tres en una mateixa abraçada, dolça aigua salada, mare mar amorosa...

Lluny del mar, aspror, només aspror (p. 16-17).

La fusió de les dues veus narratives a les darreres línies no només evidencia el joc de nivells del narrador, sinó la voluntat de confondre el lector. Mentre l'Adela, que parla en primera persona a les ratlles inicials, és el «personatge físic», la veu del narrador

en tercera persona, que parla al final del fragment, es converteix en el seu desdoblament o, dit d'una altra manera, la seva segona veu, com si es tractés de la seva consciència. La veu en tercera persona té informació privilegiada sobre els records i els pensaments del personatge, les interioritats de l'Adela són tan conegudes pel narrador que s'acaba convertint en un dels jos de la protagonista:

No pot aprovar que els seus germans siguin tan esbojarrats. Sobretot que ho sigui Àlícia, una noia. Uns esbojarrats, sí, només sortides, gresques, amics, amigues, i de quina mena!, tots més bojos que ells. El xivarri que fan quan es reuneixen abaix. No pensen que aquí dalt tenen una mare malalta. Jo, ni els importo; com si fos una funcionària (p.20).

En aquest cas, la concatenació de les dues veus ni tan sols va separada per un punt i a part, sinó que es produeix seguidament, com si es tractés del mateix punt de vista inserit per mitjà de dues veus gramaticals diferents. Els pensaments de l'Adela, així doncs, també es manifesten per mitjà d'un narrador testimoni, que afegeix informació sobre les interioritats del personatge.

Al tercer capítol aquesta combinació encara és més accentuada, tant que el narrador en tercera persona es mescla per complet amb els pensaments de la protagonista, que reflecteix al seu torn el record de la veu del marit:

El conegué i tot fou nou. La veu d'ell. Tot callava entorn de la seva veu color groc de sol de tarda. Nena, joguina de les meves alegries, motlles dels meus pensaments. Paraules noves, noves. Enlloc no les havia trobades, només als llavis d'ell (p.37).

El punt de vista narratiu, que integra l'estil indirecte lliure o el monòleg narrat, ben característic de les novel·les de preguerra de Murià, permet al lector accedir a l'interior dels personatges, en aquest cas als pensaments de la Rosalia (i, a través d'ella, als del marit), fet que hauria d'atorgar més veracitat a l'explicació dels esdeveniments. Malgrat tot, la inserció d'aquest desdoblament narratiu impedeix al lector la identificació del narrador.

A mesura que avança la trama, la seva veu encara es fa més present dins del relat, és a dir, es transforma en una veu homodiegètica (té un paper dins la història com a personatge) i intradiegètica (narra fets en què participa activament).

Aquest és el cas del sisè capítol, el que porta el mateix títol que l'obra, «Res no és veritat, Àlicia», en què el narrador, des de la primera ratlla, fa un trencament amb el discurs anterior i parla per primer cop en primera persona:

Al mig del jardí, la parella abraçada, nosaltres. Potser som unes vibrants pinzellades verticals de blau sinuós femení i gris robust masculí entrelaçats, sota l'arbre bategant de primavera en la seva nuesa que ja brotona anhelosa d'engarlandar-se. La besada llarga. Els meus llavis llisquen per la galta d'Àlicia i li mormolen a cau d'orella (p.56).

L'evidència del canvi es palesa mitjançant la inclusió de la primera persona del plural, a l'inici, i del singular, al final del paràgraf. Unes ratlles més endavant descobrim que qui parla és en Guerau, el company de l'Àlicia. Així doncs, es tracta d'un narrador testimoni que ja no guarda cap mena de distància amb la narració. Si bé és cert que el personatge no era rellevant fins aquest punt de la trama, ara sí que n'és, perquè en Guerau fa el doctorat amb la tesi «Insinuacions sobre el valor vitalitzador del dubte universal».

No és casual que sigui aquest personatge (aquell que més es qüestiona el concepte de la veritat) qui transforma el punt de vista de la narració a la meitat del relat. D'alguna manera sembla que l'autora pretengui posar en dubte la veritat també des del punt de vista narratiu: qui narra realment la història, qui explica la veritat? La veu que qüestiona aquest concepte és justament la del personatge que indaga sobre el tema de la veritat i aquell que dóna peu a l'afirmació clau de tota l'obra (la que dóna títol al llibre). Vegem-ne un dels fragments més il·lustratius:

-Jo no sóc un gran home.

-N'ets de la mena.

-Res no és veritat.

-Tot és mentida, doncs! El que passa entre nosaltres dos, és mentida. Vivim en un món de mentides. Que trist!

-Jo no parlo de la mentida. Parlo de la no veritat. És ben diferent. La mentida és activa, la fa algú. La no veritat és immanent en tot. Saps, Alícia, que el teu nom vol dir veritat?

-Ah, sí? En quina llengua?

-En grec.

-Vaja!... Així, hauràs de negar-me.

L'única veritat ets tu.

Ai! Quan estava sol veia també en ella la no veritat.

La negació que comporten totes les afirmacions (p. 69-70).

L'autora fa trontollar el concepte de veritat per mitjà de la veu dels personatges, que al seu torn són qüestionats pel lector en el moment en què la veu del narrador queda del tot desenfocada. Per acabar de reblar el clau, la veu que vehicula aquest capítol és una veu ocasional, la d'un personatge que té un paper relativament minso.

En relació amb el tema de la veritat, així doncs, es constata la voluntat de Murià d'establir un joc de veus narratives paral·lel al contingut de la novel·la. En tots els casos, la multiplicitat de les veus narratives que expliquen la història es posa al servei d'un joc tan tècnic com temàtic, fet que determina, sens dubte, la interpretació de tota l'obra.

5.5. *Aquest serà el principi*

5.5.1. L'obra com a crònica històrica

L'any 1986, dos anys després de l'aparició de *Res no és veritat, Alícia*, les edicions de LaSal van tornar a publicar una novel·la d'Anna Murià. *Aquest serà el principi*, la seva darrera obra per a adults, va ser escapçada d'una part abans de publicar-se. Aquesta part, «El preludi postergat», que encara resta inèdita al Fons Bartra-Murià de l'Arxiu Històric Comarcal de Terrassa, es desenvolupa en una vuitantena de pàgines i conté la gènesi dels personatges que apareixen dins del material editat.

La part restant, apareguda el 1986, té un gruix considerable respecte les altres obres de l'autora (un total de 380 pàgines). Hi té a veure el fet que la novel·la comprèn un llarg període històric, s'hi descriuen els anys de la República, l'alçament feixista del 1936, la guerra i el llarg exili. A banda dels factors històrics, la novel·la destaca respecte de les altres obres de Murià perquè presenta la història d'uns personatges que són, en molts casos, reals i coneguts per l'autora, fet que posa de manifest el caràcter autobiogràfic de la novel·la. De tot plegat, en parlà Murià al pròleg:²⁹⁶

Amb més de trenta anys d'elaboració o contenint tanta història sofrida, algú diria, dirà probablement, que *Aquest serà el principi* és la novel·la de la meua vida. En quin sentit? Si és en el de la durada llarga de la seva gestació, potser sí, almenys de gran part de la meua vida. Però en el sentit d'experiència pròpia, només ho és a mitges.

Ja és ben sabut que totes les novel·les de tots els autors són autobiogràfiques. És més, ho són totes les obres d'art, inclús l'abstracte. L'esperit de l'obra és el de l'autor. No podem representar sinó allò que sabem, i ho sabem perquè ho hem experimentat o hem vist experimentar-ho. Amb el llenguatge de l'art només es pot parlar d'allò que s'ha viscut o s'ha sentit viure. La ficció, fins i tot la més fantàstica, sempre té un fons de realitat, la inspiració ve d'un fet existent.

296 Anna MURIÀ, *Aquest serà el principi*, op. cit., p. 11-12.

Així, puc avançar-me a la curiositat, a les probables preguntes que la trama dels esdeveniments històrics pot suscitar: És autobiogràfica aquesta novel·la? Els personatges són trets de models reals?

Sí, és autobiogràfica. Els fets històrics són vistos *per mi*.

Aquest serà el principi presenta una estructura ben definida. L'obra es divideix en sis capítols, que corresponen cronològicament a diferents etapes històriques del país (República, fi del Bienni Negre, guerra, fugida, exili i retorn), que coincideixen simultàniament amb les etapes vitals dels protagonistes.

El primer capítol, «El camí del trasbals», constituït per una cinquantena de pàgines, correspon als darrers anys de la República, està localitzat a Barcelona i s'hi exposen les circumstàncies sentimentals d'Eloi Murtra i Gabriela Ximenis. També fan acte de presència els altres protagonistes: Víctor Montclar, Roger Galceran, Berta Mariner, Martina Ordal, Delmira Pineda, Haima i Abel Urgell.

El segon capítol, «Focs a la ciutat», format per una seixantena de pàgines, abasta tot el conflicte de la guerra, s'emmarca encara a Barcelona i inclou la relació d'amistat entre les noies i els lligams d'algunes amb els nois. És en aquest capítol que es van teixint algunes relacions que perduren fins al final de la novel·la.

El tercer capítol, «Hi hagué un roure als Pirineus», el més curt de tots (només té deu pàgines), descriu la fugida de Barcelona i el pas per la frontera dels exiliats, tot centrant-se en el recorregut que efectuen els personatges femenins i el destí al front dels masculins. Es tracta d'un capítol amb un rerefons simbòlic, que proporciona al lector la visió dels vençuts que marxen dies després de l'ocupació de Barcelona.

El quart capítol, «La terra oscil·lant», el més llarg i complex de tots (es desenvolupa en cent-cinquanta pàgines), representa un període de més de vint anys, que són els que recullen l'experiència de l'exili, juntament amb el sisè, «Els dies nous», que retrata els darrers anys abans del retorn. Aquests dos capítols contenen bona part del gruix de la novel·la i se centren en l'etapa de la maduresa dels personatges. L'últim capítol, «Enigma i afirmació», exposat en una setantena de pàgines, integra la tornada a la pàtria i el desenllaç de l'obra.

Si bé l'estructura del llibre queda ben travat mitjançant els components temporals i espacials, l'exposició dels esdeveniments és força més difusa, en el sentit que gairebé mai no s'especifiquen dates ni referències temporals. Així, les històries dels personatges es van encavalcant i s'entremesclen sense un ordre definit. El fet que *Aquest serà el principi* basteixi la història sobre diferents trames, que s'interrelacionen entre elles, nodreix tota l'obra d'un dens entramat narratiu, que s'identifica temporalment gràcies als contextos històrics.

De bon començament l'obra se situa a la Barcelona de preguerra, durant el període de la Segona República, a les acaballes del Bienni Negre. El primer capítol, «El camí del trasbals», recrea els Fets del 6 d'octubre de 1934. L'acció comença amb la presentació d'una parella, Eloi Murtra i Gabriela Ximenis, dos personatges que es veuen involucrats en la revolta de la ciutat. L'episodi està dividit en dues parts (diferenciades per un asterisc). La primera, relata la relació de la parella; a la segona, s'hi descriu l'ambient d'armes que viu la ciutat fins que arriba la rendició:

Nit d'octubre. Flamarades de fusells, esclats furiosos de canons; i tenebres. Xarbotar d'ira. Angoixa a Barcelona. Homes armats al carrer, concentracions d'homes a les casernes improvisades, dones als llocs de socors, amatents. Els hospitals tenen les portes obertes. Els veïns esporuguits tanquen les portes. La ràdio fa ressonar per tota la ciutat les paraules vibrants d'incitació a la lluita; els barcelonins vetllen ran dels aparells (p. 35).

El fragment permet copsar la rapidesa de la consecució dels esdeveniments (la disposició dels elements a mode d'inventari, per mitjà d'enumeracions) i, per tant, la tensió del moment, així com els primers indicis de la violència d'una jornada que va marcar el curs del final del Bienni.

Un cop proclamat l'Estat Català per part del president Lluís Companys s'iniciava l'anunci de l'estat de guerra. Com és ben sabut, després de la declaració, hi hagué un intent d'atac al Palau de la Generalitat i greus enfrontaments a la seu del Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria (més conegut com a CADCI), que es trobava a la rambla de Santa Mònica.

La novel·la reflecteix aquests fets a partir de la relació d'un dels implicats amb Víctor Montclar, un dels protagonistes de la novel·la:

Havien transcorregut uns pocs dies quan algú donà a Víctor una notícia que el deixà astorat: Lluís Pons, aquell amic d'infantesa i adolescència de qui s'havia apartat perquè era mediocre, perquè no l'havia entès quan li parlava dels seus neguits, era a l'hospital; s'havia trobat dins del CADCI amb els qui lluitaven i, ferit d'un braç, s'havia escapat pels terrats (p. 41).

Aquestes ratlles, encara que són molt sintètiques, testimonien els combats entre un grup de militants del CADCI i els militars que pretenien parar la proclamació. En aquells enfrontaments moriren Jaume Compte, Manuel González Alba i Amadeu Bardina, dirigents del Partit Proletari Català. També hi hagueren nombrosos ferits. Tan rellevant fou tot l'ocorregut en aquella jornada que Anna Murià en parlà anys més tard, en referència a la novel·la, quan apuntava que el títol del segon capítol, «Focs de la ciutat», al·ludia, en part, al focs de la jornada.²⁹⁷ L'any 1937 s'havia editat l'opuscle de Murià *El 6 d'octubre i el 19 de juliol* dins la col·lecció del Comissariat de Propaganda «Antecedents i documents» i el juny de 1946 l'autora havia publicat la narració que porta el mateix títol a *Lletres*.

A banda de les explicacions històriques del narrador, els protagonistes també aporten la seva visió perquè prenen part del conflicte. Aquest és el cas de Víctor Montclar i Roger Galceran, els dos periodistes que es troben a les redaccions dels seus diaris i que relaten els fets:

Víctor Montclar i Roger Galceran són a les redaccions dels diaris disposats, malgrat la temença, a complir el deure. Esgarrifança i por a cada notícia adversa, esgarrifança en els comentaris de la gent de la premsa...

Víctor treballa febrosament –potser per evadir-se– en un article que no sap si sortirà, sota el títol *La ciutat sense perdó*, en el qual disserta, o potser divaga, entorn de frases de Maragall: «i caurà mort com un conill... ell, que era un home tan home

297 «El títol era *Focs de ciutat*, perquè molt cap al principi hi havia els focs de la nit de Sant Joan, de la revetlla de Sant Joan. Després hi havia el 6 d'octubre, eren focs, hi havia el començament de la guerra i eren focs també, les esglésies cremant. Per això en deia *Focs de ciutat*.» Mari CHORDÀ, Isabel SEGURA, «Conversa amb l'Anna Murià», dins Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1916*, op., cit, p. 124.

com vosaltres... potser més que vosaltres!» i això succeirà a causa de la «fe viva» contra la «fe morta», i «en el combat es demostra l'amor», i tot el que se li acudeix d'adorit i d'agressiu en la febre d'aquelles hores sota l'evocació de la humanitat del poeta. Roger, al seu diari, corregeix proves perquè se sent incapaç d'estar enfeinat (p. 38).

El fragment, més enllà d'evocar la tasca periodística de dos dels protagonistes durant la nit del 6 d'octubre, és interessant per la inclusió de l'article de Víctor Montclar. El text remet a «La ciutat del perdó»,²⁹⁸ el relat de Joan Maragall sobre la Setmana tràgica a Barcelona, que *La Veu de Catalunya*, sota la direcció d'Enric Prat de la Riba, no va voler publicar. Com explica Josep Benet,²⁹⁹ el text, que se centrava en el conflicte d'una classe obrera maltractada i una burgesia industrial despreocupada per la seva societat, posava de manifest els valors maragallians del patriotisme, la justícia i l'amor. Maragall també demanava el perdó per Francesc Ferrer i Guàrdia, que era a punt de ser afusellat pels fets de la Setmana Tràgica. A partir dels valors que Maragall hi inseria, que evidencien «la humanitat del poeta» (com expressa el narrador de la novel·la), el periodista d'*Aquest serà el principi* redacta un nou article que bateja amb el nom de «La ciutat sense perdó», en una clara al·lusió al text maragallià i a la impossibilitat de reconciliació de les dues parts enfrontades en el conflicte del 1934. En l'article de Montclar apareixen algunes frases de «La ciutat del perdó», com la ja cèlebre «caurà mort com un conill», en referència a l'afusellament de Francesc Ferrer i Guàrdia.

Després dels Fets de 1934, la novel·la se centra en els darrers dies del Bienni i la campanya electoral de les eleccions del 16 de febrer de 1936, en què triomfà el Front Popular. Ho veiem a partir de dos exemples:

Aquell bienni havia canviat en molts el caient de la vida. Havia fet i desfet lligams, havia aguditzat els pensaments, enfortit voluntats, creat solidaritats i antagonismes, donat vidències i ofuscat rancors. Tornaren ells, però marcats; ara es redreçava tot

298 Vegeu Joan MARAGALL, *Elogi de la paraula i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1981, p. 191-193.

299 «Si tenim en compte aquest seu advertiment ens adonarem que no fou pas per un atzar, ni per un pur sentimentalisme, que Maragall, pocs dies després de publicar l'article *Ah! Barcelona...*, on s'expressava així, escrivís *La ciutat del perdó*, demanant a la ciutat que reclamés l'indult dels condemnats a mort a conseqüència dels fets de la Setmana Tràgica. Car només en una gran manifestació d'amor podia salvar-se el país, només en una autèntica reconciliació, en el perdó mutu, i no pas amb repressions i recriminacions. Vegeu Josep BENET, *Maragall i la setmana tràgica*, Barcelona, Edicions 62, 1963, p. 83.

allò que havia caigut, per bé que l'exaltació no era tot d'eufòria, hi havia en el fons una gravetat que venia dels pressentiments.

Víctor Montclar semblava que hagués madurat i fermentat en la negror d'aquell bienni (p. 55).

[...]

Delmira Pineda era feliç. Francirador entusiasta durant la campanya electoral, predicava a tothom que calia anar a votar, fins als menuts de la seva classe els deia:

-Digueu al pare i a la mare que vagin a votar perquè surtin de les presons tants pobres que hi són tancats...

El dia de les eleccions també arrossegà a les urnes tots els qui tenia a prop. Diposità el seu vot amb fervor, i després saltà i ballà d'alegria amb el triomf (p. 56).

Ambdós fragments situen el lector i recullen el caràcter ideològic d'alguns personatges. Tots formen part del bàndol republicà durant el conflicte armat i del bàndol dels vençuts un cop acabada la guerra.

A les darreres pàgines d'aquest capítol l'acció es concentra en el cop d'estat del 19 de juliol del 1936, que és fallit a Barcelona, i en el final de la rebel·lió militar l'endemà. Els fets ocorreguts diumenge 20 de juliol es descriuen per mitjà d'una llarga evocació de l'ambient bèl·lic que es viu a la ciutat:

El diumenge barceloní es deixonda astorat. Pugen fumeres vers el matí clar. Retrunyen canonades. Ja no és un introbable horitzó d'explosions sordes: ara la ciutat se les sent a dins, cada vegada més endins, retronants. Baixa per les avingudes una riuada d'uniformes, de pólvora i de sabres. Les rodes dels canons solquen l'asfalt i esgarrinxen les pedres. Ja sondrolla els carrers la torrentada de sang i foc. Els habitants tremolen darrere portes i finestres. Fumeres d'incendi. Potser hi ha blau, més amunt; ningú so sap si el sol és radiant. El diumenge ha fugit esmaperdut. Cadàvers de cavalls. Pànic. Soldats que fugen. Sang. Fuselleria. Trucs desesperats a les portes; s'entreobre una portella amb precaució i cau damunt els rajols un cos que vessa sang. Çà i la s'alcen flames venjadores. Damunt els rastre de sang i parracs passen, rabents, vehicles eriçats de fusells. La lluita, aquell volum d'explosions i fumera, va baixant cap al mar. Poblèn els carrers banderes i fusells, cotxes pintats de revolució, camions, homes bruts amb braçal. Cremen esglésies i convents; s'esquerden campanars, s'esfondren àbsides. I les flames i el fum puguen al cel com un crit enrogallat de milicià. Dues-centes pires flamegen a la ciutat. (p. 60-61).

El ja habitual riu de descripcions curtes de Murià reflecteix la brevetat dels fets i la concentració d'elements simultanis, així com el desordre i descontrol de la ciutat. També s'hi dibuixen les revoltes constants, la població armada pels carrers i el foc i el fum (hi al·ludeix el títol del capítol, «El camí del trasbals», i es reforça amb el segon, «Focs a la ciutat»), expliquen el daltabaix que s'ha produït amb l'esclat de la guerra.

L'ús d'un llenguatge més propi de la lírica que no pas de la prosa torna a demostrar el gust pel traç poètic de l'autora. En aquesta mateixa direcció, cal subratllar que s'hi aferma una determinada voluntat de retratar els esdeveniments de la guerra, des d'una òptica èpica.

Al segon capítol del llibre, ja som a l'inici de la guerra. El primer cop que el narrador ho fa saber és quan parla d'una casa que «ha estat requisada pel Centre Republicà del Districte» (p. 64). Dues pàgines després es fa referència a la data de juliol i Roger Galceran explica que es farà voluntari:

La guerra. Sí, és la guerra. Ningú no s'ho pensava que allò fos el començament d'una guerra. Però els homes marxen. Els joves són cridats. Les màquines treballen per aquella llunyana ratlla de mort que separa dos mons. I la paraula, la ressonant paraula d'acer, se sent arreu, amb el patetisme del fet insòlit: estem en guerra. És que és una guerra que ha vingut com una malaltia. Sense avisar. Sense saber que era quan ja era. Guerra. Les banderes revolucionàries semblen tristes. L'odi, entre el dolor i la sorpresa, floreix cadàvers. Guerra. Ja només hi ha una vida possible: la vida de mort de la guerra. Cal pensar en la guerra, treballar per a la guerra, respirar guerra, menjar en guerra... (p. 72).

El text posa de manifest com l'adveniment de la guerra agafà per sorpresa a molts. Les línies anteriors expliquen com el conflicte es va anar introduint en tots els àmbits de la societat i com el somni de la revolució, que semblava que havia triomfat es va anar esvaint.

Després la novel·la desenvolupa l'acció als Fets de Maig de 1937, per bé que els esdeveniments no es descriuen directament, sinó amb la mort d'un dels personatges, en Haima (inspirat en l'escriptor i polític català Andreu Nin). De Haima, al

principi, només en sabem que és un conegut polític, que desapareix misteriosament sense que ningú sàpiga on es troba, i que la seva mort esdevé un misteri. Però són altres els detalls que ens el fan «identificar» ràpidament: la passió pels clàssics russos, els mítings i les nombroses referències al seu «partit».

Un altre personatge involucrat amb els Fets del 37 és Arcadi Blader, que apareix en molt poques ocasions, però que podem «identificar» amb un altre polític de l'època: Artemi Aiguader.

Fem un punt i a part per recordar que durant els Fets de Maig de 1937 hi hagué l'enfrontament de dos grups diferenciats: les forces de l'ordre públic de la Generalitat, amb el suport del PSUC i Estat Català, i els milicians de la CNT-FAI, amb el suport del POUM. Artemi Aiguader (dirigent d'Estat Català) que era en aquell moment el conseller de Seguretat Interior de la Generalitat (ERC), va ser qui dirigí les forces de seguretat. Aiguader de seguida es posicionà al costat d'Estat Català, en contra dels anarquistes i els socialistes antiestalinistes. Fou passiu davant la mort d'Andreu Nin i se n'ha criticat la seva manca de recursos. Després de la guerra, Aiguader s'exilià a Mèxic.

A la novel·la es descriu el personatge de l'Arcadi Blader (la similitud amb el nom del conseller és clara, si bé no podem afirmar que la voluntat de l'autora fos la de retratar-lo) com un home poruc i espantadís: «Les paraules del temorenc Arcadi Blader» (p. 60.) La seva caracterització refermaria la idea que existia sobre el personatge i la seva covardia davant d'aquells fets però també explicaria que Anna Murià el va conèixer. Tot dos haurien coincidit durant els anys de militància de l'escriptora, primer al Casal d'Esquerra Republicana d'Estat Català (1932-1936) i després al partit fins que s'exilià.

Pel que fa al conflicte polític, al final del capítol encara apareix una altra al·lusió per mitjà de la mort de Haima:

Aquí hi ha un rus i amb ell puc practicar. És per a l'altra creació nostra, la Rússia *haimada*, no la *urssiada* que per nosaltres és i serà sempre inexistent; la veritable, la que visitem junts (p. 117).

El fragment reproduïx una carta de Berta Mariner a Abel Urgell, amic del polític. La noia no només lloa la figura del personatge desaparegut per la condició humana, sinó per la condició de trotskista, fet que denota que Berta Mariner (com veurem més endavant amb característiques de Mercè Rodoreda i Anna Murià) era partidària de les aspiracions polítiques de Nin. L'assimilació de la «Rússia haimada» amb la Rússia de l'activista i polític, és a dir, una Rússia en contra de la ideologia d'Stalin, evidencia el caràcter ideològic dels personatges, que s'anirà perfilant a mesura que avança la trama.

Si ens centrem en el paper de la dona i la seva intervenció en el conflicte, val a dir que són nombroses les vegades que l'acció s'hi fa esment. Les tres protagonistes de la novel·la, Berta Mariner, Martina Ordal i Delmira Pineda, són tres activistes que s'adhesionen al bàndol del Front Popular: sabem que es reuneixen en assemblees de treballadores i que ajuden els presos.

Pel que fa al desplegament ideològic d'aquest aspecte, el narrador aporta diversos testimonis:

Les dones havien de treballar per a la guerra. Es demanaren voluntàries per servir les casernes, acomplir tasques de cuina i de vestuari i així estalviar homes al front. Delmira s'oferí. Berta i altres periodistes ja sabien el que calia fer: mantenir elevada la moral del poble, defensar el seu lloc: treballava a la metal·lúrgica, ara convertida en indústria de guerra (p. 67-68).

[...]

A la caserna hi havia tanta feina que Delmira a vegades s'hi quedava a dormir i sovint no compareixia a la reunió amb les seves dues amigues al cafè, com aquell vespre que Martina estava sola, consirosa –pensava com li agradaria d'acceptar l'oferiment de Berta d'instal·lar-se totes dues a la caseta del Guinardó, si aconseguia desempallegar-se de la família (p. 80).

A banda del suport al Front Popular, cadascuna de les protagonistes destaca per alguna col·laboració o altra al Govern, les assemblees o les institucions.

Berta Mariner fa de periodista en un diari i escriu sobre la guerra. En una ocasió s'explica que redacta un article sobre el paper de la dona en el conflicte: «Les

nostres dones guanyaran la guerra» (p. 69). El fet no només respon a la voluntat d'establir un testimoni del paper de la dona en el conflicte, sinó que també revela el pes autobiogràfic de la novel·la. Com hem reportat diverses vegades, Anna Murià també havia fet de periodista durant la República i la guerra en diversos diaris i publicacions, i havia escrit sobre la dona i la seva actuació durant el conflicte. L'any 1932 havia publicat «La dona i la república» a la secció femenina de *L'Opinió*, el periòdic d'Esquerra Republicana, i un any més tard, dins del mateix diari, apareixia «A les nostres dones», un article en què l'escriptora animava al públic femení a anar votar a les eleccions municipals.

A part de les col·laboracions periodístiques, a partir de l'any 1937 Murià havia compaginat la feina de secretaria a la Institució de les Lletres Catalanes amb tasques de redacció al *Diari de Barcelona* i el *Diari de Catalunya*, del qual, al final de la guerra, es va convertir en directora.³⁰⁰ A més, a partir de l'any 1938 la secció «Lletres» sovint va anar signada per Anna Murià. La seva implicació política es manifesta a través del personatge de la Berta, que en altres moments representa Mercè Rodoreda.

Pel que fa al paper de les altres protagonistes, sabem que Delmira Pineda treballa en una caserna i que Martina Ordal és a l'assemblea de dones de la seva empresa. Així doncs, totes tres s'involucren en el conflicte i totes tres s'exiliaran amb l'entrada de les tropes feixistes a Barcelona. Però les dones de la novel·la no són les úniques que s'impliquen en la guerra.

Al final del segon capítol es descriu l'avenç del conflicte i, com alguns dels protagonistes, com ara Víctor Montclar i Roger Galceran, s'allisten al front:

Mare, sóc soldat. Ho conec perquè els meus pantalons són més o menys de color caqui, perquè no es veu cap dona per aquests voltants i perquè copio molt sovint a màquina la paraula enemic (p. 116).

300 «En vam dir *Diari de Catalunya*. [...] I els últims mesos, quan ja tots els homes estaven mobilitzats... En Marcel·lí Perelló no, que era més gran, tenia ja més de 40 anys, però era secretari general, no podia fer de director del diari. En Cornudella, que n'havia estat director, estava mobilitzat, no podia fer-ho. Aleshores em van nomenar directora a mi. Els últims mesos vaig ser directora del *Diari de Catalunya*. Fins que va venir el final de la guerra». Vegeu Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p. 30.

En definitiva, l'itinerari vital dels personatges masculins ha girat cent-vuitanta graus. Els que abans eren periodistes ara són soldats que relaten l'experiència del front a les cartes que envien a les famílies.

També és interessant la descripció d'altres aspectes de la guerra, com els bombardeigs de Barcelona:

Quina olor escampaven les magnòlies en aquelles nits de bombardeig! Als primers esgarips de les sirenes Martina i Berta sortien a les finestres. La ciutat enviava al cel múltiples vies làcties i esquitxava l'aire amb els brolladors de llunes vermelles dels indicadors. Olor de magnòlies. Brunzien els motors. Bramulaven els canons i la casa se somovia (p. 102-103).

El text evoca una nit qualsevol de bombardeigs. Hi són presents les sirenes i els canons i el moviment de la casa com a conseqüència de les explosions. Allò que crida l'atenció del fragment, tanmateix, és el llenguatge poètic, que va determinant el to de l'obra: «l'olor de les magnòlies», «les vies làcties» i «els brolladors de llunes vermelles» dels indicadors. Si *Res no és veritat, Àlicia*, exposa una història més moderna i provocadora, fruit de la ficcionalització d'uns paràmetres ideològics molt concrets, *Aquest serà el principi* potencia una visió més poètica i solemne de la guerra.

A l'altre extrem d'aquest plantejament, hi haurà les evocacions dels darrers anys de l'exili, que es distingeixen per l'enyor i la desafecció, més pròpis de l'arribada a la maduresa i la distància temporal que allunya els protagonistes de la pàtria.

Al tercer capítol, «Hi hagué un roure als Pirineus», l'acció se centra en els primers moments de l'exili del bàndol republicà. Tot el capítol, fet i fet, és un retrat de la fugida de Barcelona cap a França i el pas pels Pirineus:

Estrany, tot fou estrany. Quin estrany formiguer el dels barcelonins aquella darrera nit! Els indefensos –indefensos per tantes raons!– amuntegats en els refugis, en els soterranis o arraulits als llits, escoltant tremolosos la caiguda de les bombes cada mitja hora. Els qui havien covat l'odi glatiè esperançats sense saber que potser aviat maleirien aquella esperança. Els resignats del demà tenebrós es preparaven a conjurar el perill, cremaven papers i feien desaparèixer objectes. Els decidits a cercar un principi fos el que fos després del final, a la llum de les espelmes ompliren una

maleta amb allò que els semblava més útil o que no volien abandonar, emprenien la marxa per les carreteres (p. 122).

La narració de les primeres sortides d'exiliats de Barcelona no només converteix *Aquest serà el principi* en un important testimoni de l'etapa del final de la guerra, sinó que també constitueix una mostra del pes autobiogràfic de tota l'obra.

L'al·lusió a la cremada de papers n'és un exemple ben clar. L'any 1937 Anna Murià va ocupar el càrrec de Secretària d'Arxius i Registres de la Institució de les Lletres Catalanes. Va ser ella, en finalitzar la guerra i amb l'arribada de les tropes feixistes a la ciutat, qui s'encarregà d'eliminar tots els papers dels arxius de la Institució. L'endemà, el 23 de gener de 1939, fugia amb un camió de càrrega cap a França.³⁰¹

En el cas de les tres protagonistes, la Berta, la Delmira i la Martina, se'n descriu la fugida i el moment en què creuen juntes els Pirineus. S'aturen sota un roure a descansar i aquest indret esdevé mític, símbol de l'últim indret de la pàtria que trepitgen abans d'exiliar-se:

Era un roure dels Pirineus, un arbre que duia a les venes nues i a l'ample front de branques tota la puixança de la serra. El fred feia el cel d'acer. Els lloms de la terra abrupta ondulaven amansits sota l'herba entebionada pel sol del migdia. Pujava de la vall propera remor de multitud, inusitada i tràgica remor, en aquelles soledats.

Tots deu o dotze, escampats a l'entorn del roure, miràvem vers l'espai enllà de les muntanyes, l'espai de demà, del principi. Mig milió d'éssers començarien una existència inconeguda, cada u la seva i la de tots. Un principi, altres principis, iguals en l'impuls i diferents de faisó per a cadascú (p. 126).

El domini del lirisme i la representació metafòrica d'alguns elements, com ara el roure (símbol de la pàtria) o les valls que s'escampen al davant (la terra futura),

301 «També fou al Palau Robert on alguns escriptors, entre els quals Anna Murià, es trobaren el 24 de gener de 1939 per encaminar-se a l'exili. Anna Murià s'havia quedat els dies anteriors al local de la Institució de les Lletres Catalanes per comunicar als escriptors els mitjans que el Departament de Cultura posava a la seva disposició perquè se n'anesin. Probablement durant aquests dies l'escriptora hagué d'acabar la seva última feina a la ILC: destruir tot el material arxivat, per «salvar els que es quedaven.» Iolanda PELEGRÍ, «Anna Murià i la Institució de les Lletres Catalanes. Un compromís cívic», *art. cit.*, p. 52. Quirze Grifell també en parla: «L'Anna Murià i una companya es van passar tota la nit cremant els arxius de la Institució per tal de no deixar cap document comprometedor de cara als que es quedaven. L'endemà, dia 23, a les sis del matí l'Anna, els seus pares i el seu germà Jordi i un grup d'intel·lectuals van sortir de Barcelona en un camió de càrrega que els havia proporcionat la Conselleria de Cultura direcció a Girona.» Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records, op. cit.*, p. 37.

prefiguren de manera definitiva la tragèdia dels fets, la pèrdua de la terra i l'èxode imminent. Però també conviden a la nova posada en escena, l'inici d'un altre periple vital, carregat de noves oportunitats. L'al·lusió a «un principi» i als «altres principis» referma la lliçó que aporta tot el relat: la vida és plena de principis i finals, un flux continu d'esdeveniments que porten a nous principis i nous finals.³⁰²

Així, la idea d'un abans i un després, d'un final d'etapa (que és la de la joventut i la guerra) i la d'un inici (que és l'exili), és el que dóna sentit al títol de la novel·la. L'èxode, en definitiva, suposa un canvi de paradigma, ja des del primer moment en què s'inicia la sortida des de Barcelona. El capítol descriu les primeres hores de l'exili, els allotjaments i les diverses localitzacions provisionals a les quals accedia la població, que marxava, en molts casos, sense una destinació definida:

Més tard ens van acomodar en una antiga caserna de bombers, que feia com petits pisets i, aleshores, allà, ens hi van posar llits, amb màrdegues de palla i ens hi vam poder posar a viure, les famílies en els pisets i les persones soles, en una habitació. En aquests pisets, a dintre, s'hi podia fer una mica de menjar, l'esmorzar, per exemple, amb un fogó que ens procuràvem, ja us dic... com un piset, una cosa molt reduïda; una mica allò que escric en la meua novel·la *Aquest serà el principi*, ho recordeu?³⁰³

L'al·lusió a la novel·la per part de l'autora demostra la confluència temàtica que existeix entre l'obra de ficció i l'obra d'assaig. En aquest sentit, la coincidència es fa encara més evident en les explicacions sobre la guerra i l'exili aparegudes a *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Des d'aquesta perspectiva, les pàgines d'ambdues obres són paral·leles i de vegades hi trobem descripcions gairebé idèntiques, que corroboren el pes autobiogràfic de la novel·la. Citem dos casos ben il·lustratius de la *Crònica* i d'*Aquest serà el principi*. Vegem-ne els primers:

302 Murià en parla al pròleg: «Tan sovint de la nostra existència, ens sembla que som a un nou principi... Veiem apropar-se un tombant, una nova època. Diem, llançant a l'oblit el ja viscut: aquest sí que serà el principi. Tenim tants principis... Potser la Vida és un infinit repetir de principis. Heus ací el sentit primordial d'aquesta novel·la i la raó del seu títol.» Anna MURIA, *Aquest serà el principi*, op. cit., p. 10-11.

303 Mari CHORDÀ, Isabel SEGURA, «Conversa amb l'Anna Murià», dins Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià, 1939-1916*, op. cit., p. 19.

L'enviaren a Casp i d'allí a Nonasp. No hi romangué més de nou o deu dies: els estaven enquadrant encara quan sobrevingué l'ensulsiada del front d'Aragó, el gran desastre de març i l'escampadissa de les forces.

[...]

El darrer any de guerra, doncs, Bartra el visqué com a soldat, però no interrompé del tot la seva deu literària. Damunt els jaços de palla, en els poblets enrunats de l'Aragó ressec, escrivia i recitava (p. 46).

I el segon:

-Casp bullia de soldats i de mosques. Prop d'Alcanyís passa un riu.

[...]

-Sí, és clar, però em va costar de trobar-lo. Vam anar més endavant, gairebé a primera línia, i allí era, en un poblet molt petit mig enrunat (p. 104-105).

La coincidència de les localitzacions del front de la *Crònica* i *Aquest serà el principi* no és gens casual. Una bona part de les de la novel·la són les mateixes que van formar part de la seva vida. Així, posteriorment, veurem que els protagonistes van a parar a Tolosa de Llenguadoc, París, l'Havana, Mèxic i Nova York, de la mateixa manera que també ho va fer l'escriptora.

Al quart capítol, «La terra oscil·lant», que constitueix el nucli central de la novel·la, l'acció es desenvolupa en l'etapa de l'exili. Narra l'estada dels protagonistes a Tolosa de Llenguadoc i el posterior viatge cap a Amèrica (a Mèxic, alguns dels personatges, i a Cuba, els altres).

Pel que fa a l'estada a Tolosa, mai no s'explicita el lloc on s'allotgen, però sí que es fa referència a un «vell casalot» i es retrata com són les estances. La descripció podria fer referència a la caserna de bombers on va estar Murià els primers dies de l'exili o a una de les habitacions del castell de Roissy-en-Brie:

A l'estança que els havien destinat en el vell casalot (una taula prop de la finestreta, dues cadires, un tamboret i un caixó que també servia de seient, un fogó i una pica,

tres llits de ferro, un d'ells separat per una tela descolorida penjada amb cordills a guisa de cortina: el de Berta i Abel), la parella estava asseguda a la taula bo i partint-se una cervesa i ella fumant (p. 163).

Sobre l'estada a Tolosa de Llenguadoc i la recreació a la novel·la, Murià digué posteriorment:

Hi vam estar tres dies i llavors ens van dir que tots nosaltres, tots els intel·lectuals, anéssim a Tolosa, on s'havia format un comitè universitari d'ajut als intel·lectuals espanyols refugiats, presidit pel doctor Soula, que era el rector de la Universitat de Tolosa i ens en vam anar cap allà. [...] Més tard ens vam acomodar en una antiga caserna de bombers, que feia com petits pisets i, aleshores, allà, ens hi van posar llits, amb màrfegues de palla i ens hi vam poder posar a viure, les famílies en els pisets i les persones soles, en una habitació. En aquests pisets, a dintre, s'hi podia fer una mica de menjar, l'esmorzar, per exemple, amb un fogó que ens procuràvem, ja us dic... com un piset, una cosa molt reduïda; una mica allò que escric en la meua novel·la *Aquest serà el principi*, ho recordeu?³⁰⁴

Més enllà de les descripcions que hi apareixen i les seves correspondències, els textos corroboren el fet que la novel·la retrata cadascun dels llocs per on passà l'autora abans d'arribar al continent americà. El primer fou Tolosa de Llenguadoc, on s'organitzaren residències d'intel·lectuals.

A les primeres pàgines del capítol també s'explica el retrobament d'alguns personatges abans d'exiliar-se a Amèrica i com aconseguiren embarcar-se en un vaixell, gràcies a l'ajut del SERE:³⁰⁵

Ho tenim gairebé tot a punt per marxar cap a Mèxic via Nova York, un grup de set o vuit. Dec molt, potser tot, ja t'ho deia en altres cartes, a l'Aqueni, el meu cap de redacció, aquell home que em semblava tan gris i que ha resultat que té més poder del que jo sospitava i, per damunt de tot, una humanitat adorable que m'ha sorprès. Ell és qui m'ha solucionat la situació i solucionarà la teva, m'ho ha promès i no en dubto. Has d'estar en contacte amb ell quan jo sigui fora i veuràs com t'embarca (p. 144-145).

304 Ibídem, p. 19.

305 Sobre aquests fets la *Crònica* també en parla: «El mateix dia d'arribar a París -el 7 de novembre- Obiols presentà al al SERE les sol·licituds de tot el grup per anar a Mèxic.» ANNA MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra, op. cit.*, p. 87.

Alguns països d'Amèrica van oferir refugi als exiliats republicans. Des del 1939 fins al 1942 foren nombrosos els vaixells que creuaren l'Atlàntic cap a Mèxic, sobretot. LMurià també descriu el viatge a Amèrica a *Aquest serà el principi*:

Dia de sol sobre el mar. Dia agitat: tràmits, espera, revisió de papers, més espera al moll entre la multitud d'exiliats que havien d'omplir el vaixell, equipatges per terra, impaciència, excitació. Havien passat per carrers amples, amb les terrasses dels cafès plenes de gent plàcida –era diumenge–, però gairebé no havien remarcat res, posats per un únic pensament que s'imposava amb insistència sobre tots els pensaments trasbalsadors: partir, avui. Aquell era l'Atlàntic que aviat els portaria damunt el llom, dies i dies; ran de moll, aigua de l'Atlàntic tancada, bruta, però enllà, vers l'horitzó, el blau resplendent i lliure (p. 182).

El 31 de gener de 1941 Anna Murià i Agustí Bartra embarcaven a bord de *La Salle*, camí de la República Dominicana. Després de vint-i-tres dies sense trepitjar terra, arribaren a la badia de Puerto Plata. Un cop creuat l'Atlàntic, com molts altres exiliats republicans, començaren una nova vida.³⁰⁶

Al cinquè capítol, «Els dies nous», l'acció se centra de ple en l'exili llatinoamericà i no és fins al darrer capítol, «Enigma i afirmació», que el lector descobreix el retorn dels protagonistes a la pàtria.

Al llarg dels dos capítols s'insereixen diverses reflexions sobre la condició d'exiliat i el concepte de la pàtria. En una carta de Berta Mariner a Martina Ordal llegim:

»Què és la pàtria? Què és l'amor a la pàtria? Sempre m'ho he preguntat, amb més insistència, com més passen els anys sense pàtria. I ara, aquesta època, m'ho pregunto amb més afany, perquè fa algun temps que es parla entre nosaltres del possible retorn a allò que en diem la pàtria. En parlem tant, fem tants plans, que ja sembla que sigui un fet.

»Pot haver-hi més d'una pàtria? Què seran els nostres fills? Què pensen o què pensaran de nosaltres? ¿Som vanitosos tots els pares davant dels nostres fills, els volem donar una imatge de nosaltres que no és la veritat? (p. 337).

306 Com uns ocells espantats que fugen volant, nosaltres anem pel món, anem en cerca d'un racó de pau que sigui bo per a l'enyorança (però ell diria «l'enyorança no... sinó la difícil duresa del temps»). La "dolça França" se'ns eriçà de canons. Una nau carregà les nostres vides per abocar-les a una platja càlida, a l'altra banda del mar.» *Ibidem*, p. 105.

La consciència de crisi identitària, d'allunyament progressiu de la pàtria i la incertesa de l'herència cultural que deixarien als fills són reflexions que prenen cos a la novel·la. Les darreres pàgines aglutinen el desenllaç, el retorn a la pàtria i un nou començament.

Des del punt de vista històric, l'obra abasta gairebé tot el període vital dels personatges: es completa el cicle de la guerra passant per les etapes de preguerra i l'esclat del conflicte, i el període de l'exili, fins a arribar al retorn, al cap de més de trenta anys. *Aquest serà el principi* no és només una novel·la de guerra (com ho són altres testimonis novel·lats de l'època: *Incerta glòria*, *556 Brigada mixta* o *Unitats de xoc*), sinó que recrea i evoca una etapa de més de vuitanta anys. Aquest factor de novel·la riu, d'exercici ficcional que escenifica tot el pèriplo vital de l'escriptora, converteix *Aquest serà el principi* en la seva obra total.

També reflecteix el cicle vital d'uns personatges que neixen, creixen, entren al món dels adults i de la maduresa i finalment arriben a vells. L'exercici és similar a les novel·les de preguerra de Murià, en què es segueix el trajecte vital del protagonista, fent especial èmfasi en el pas de l'adolescència al món dels adults. Aquest aspecte té molt a veure amb el fet que l'autora va viure en primera persona bona part dels esdeveniments que s'hi relaten.

Com a crònica de guerra, la novel·la esdevé un testimoni important, que evoca diversos episodis i situacions del conflicte, com ara la situació política, les revoltes i insurreccions, la vida a les ciutats (les vagues, els bombardeigs...), la militarització de la població (l'allistament de voluntaris, la creació de les milícies...), l'ambient del front i el paper de la societat (la propaganda del govern, l'actuació de la premsa...).

Com a crònica de l'exili, relata les diferents etapes per les quals van passar els exiliats, des de la fugida inicial sense destí concret fins als anys posteriors, passant per les diferents localitzacions. Així, es descriuen les dificultats per a trobar allotjament, per mantenir-se econòmicament i trobar feina (i establir-se definitivament en un lloc). Però, sobretot, les complicacions emocionals que comporta ser lluny de casa. *Aquest serà el principi* ens parla més d'un exili interior que no pas físic, un patiment espiritual, carregat de nostàlgia, que comporta la voluntat de lluita constant.

L'obra és, així doncs, una novel·la testimoni, que té un alt component autobiogràfic; els personatges que hi apareixen formen part, en molts casos, de la història real del país i de la vida privada de l'autora. Sempre mitjançant les experiències viscudes, les relacions i les anècdotes, les obres d'Anna Murià reflexionen sobre el pas del temps. Des del punt de vista històric, dibuixen les característiques d'una època.

5.5.2. Galeria de personatges: realitat i ficció

Al costat de les condicions històriques d'*Aquest serà el principi*, existeixen les qualitats «verídiques» referides a personatges que van existir. D'una banda, bona part dels noms dels personatges que hi apareixen guarden similitud amb noms de caràcters reals, en molts casos públics (polítics, sindicalistes, escriptors...), fet que ajuda a la ràpida «identificació» de les figures. D'altra banda, no tots representen una persona real, sinó que de vegades són fruit de la unió de diversos trets d'una o més, recollides en un sol personatge.

Un dels elements més interessants de la novel·la, precisament, és el testimoni que constitueixen algunes d'aquestes personalitats i que posen de manifest experiències viscudes per l'autora i per aquells que s'hi van relacionar. Així ho manifestava la mateixa Murià al començament del pròleg de l'obra:

Sí, a part de jo mateixa, hi hagueren models reals per a la plasmació dels personatges i per al brodat de l'anècdota, encara que sovint són compostos amb elements de diverses procedències. Fragments de moltes accions i de moltes personalitats que van existir de veres apareixen dispersos a la meua narració, necessàriament metamorfosats pel quefer imaginatiu i literari.³⁰⁷

307 Anna MURIÀ, *Aquest serà el principi*, op. cit., p. 12.

El comentari corrobora el caràcter autobiogràfic d'*Aquest serà el principi*³⁰⁸ i constata que la novel·la és un testimoni sobre la vida de personatges públics; alguns, com veurem a continuació, van tenir un paper actiu durant la guerra i l'exili. Des d'aquest punt de vista, la novel·la també presenta un seguit d'aspectes relacionats amb les personalitats que hi apareixen: unes idees polítiques concretes, unes determinades conviccions culturals i un corpus conceptual que pivota entorn unes condicions de vida arrelades al sentit de país i a la lluita per les llibertats.

Malgrat tot, no és objectiu d'aquest estudi identificar cadascun dels personatges, sinó plasmar la progressió vital i les complexitats dels esdeveniments que van viure. Si bé és cert que la identificació és interessant des del punt de vista històric (són un mirall de la vida pública del nostre país), també ho és la profunditat psicològica i l'evolució humana.

Pel que fa al nombre de caràcters, val la pena mencionar que l'obra n'aplega una gran quantitat, més d'una trentena, entre principals i secundaris. La nostra anàlisi se centra en els protagonistes i en aquells que destaquen per algun motiu concret, ja sigui pel seu paper durant la guerra i l'exili o per la seva relació amb l'autora.

El llibre parteix de la relació sentimental d'Eloi Murtra i Gabriela Ximenis, dos personatges presents principalment en el primer capítol de l'obra, però que serveixen de pedra de toc per a lligar tot l'entramat de relacions. Crida l'atenció, ja de bon començament, la similitud que existeix entre el cognom d'Eloi Murtra i el cognom del company de l'escriptora: Agustí Bartra. Aquest és un exemple clar de com la novel·la inclou personatges reals a partir de noms que s'assemblen als verídics, per bé que cap dels protagonistes mai no s'identifica amb un personatge concret. Com explica l'autora al pròleg de l'obra, existeixen «actes i sentiments personals meus [seus] almenys en tres de les protagonistes, però poc o molt hi ha quelcom de mi [ella] en totes les figures, inclús les masculines» (p. 12). Ho corrobora el fet que el personatge de l'Eloi tingui la mateixa professió que un amic de joventut de Murià. Pere Puig, exregidor de

308 «A Mèxic, els primers anys, els anys quaranta, vaig escriure una novel·la, i n'hi ha molt en *Aquest serà el principi*. Com la primera part d'*Aquest serà el principi*. I era com és ara. Coses que jo havia viscut o havia vist viure, o gent que havia conegut. Coses que de les meves experiències aprofitava.» Vegeu Mari CHORDÀ, Isabel SEGURA, «Conversa amb l'Anna Murià», dins Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1916*, op. cit., p. 124.

l'Ajuntament de Barcelona per Esquerra Republicana de Catalunya, es cartejà amb Murià des de diversos camps de concentració.

Per això és imprescindible parar esment en el narrador de la història, una veu diegètica i homodiegètica (un narrador aparentment «de ficció»), que explica la seva pròpia història. Més endavant aquesta veu pateix diverses transformacions, fins al punt que s'hi identifica directament la veu de l'escriptora.

Els protagonistes masculins també s'apropen a personatges verídics que van formar part de la vida de Murià. Eloi Murtra no només guarda coincidències amb el cognom de Bartra, sinó que sembla construir-se a redós d'alguns trets del poeta, de la mateixa manera que algunes característiques no hi tenen res a veure. De fet, en el decurs de la novel·la el lector descobreix que hi ha altres personatges que segueixen les passes de la història personal d'Agustí Bartra, com és el cas de Víctor Montclar.

Eloi Murtra és un noi procedent de la burgesia (l'avi és el propietari d'uns grans magatzems de la ciutat), que treballa a l'Ajuntament de Barcelona com a regidor. La dedicació política, afegida als orígens benestants, és un dels seus trets definitoris. La hipocresia, la superficialitat i l'afany d'aparentar, ja s'introdueixen com a elements caracteritzadors de la seva psicologia. L'Eloi té una clara consciència de classe, per això li agrada assistir a actes socials, perquè és on pot relacionar-se amb la gent de l'alta societat.

És precisament en una conferència al Ritz que coneix Alèixia Mas de Rodés, una noia de l'aristocràcia amb qui es casa. Les primeres impressions del personatge sobre l'aparença de la noia revelen les concepcions classistes del regidor:

De reüll Eloi pot veure el gros perfil d'Alèixia al seu costat. És gairebé lletja, però l'envernissa aquella mena de refinament subtil, impalpable, i això no obstant ben material, que sent en totes les coses, les visibles i les íntimes, en el primordial i en els detalls ínfims, en el superflu i en el necessari; allò que fa la veritable aristocràcia –pensa Eloi– i que no és mentalitat sinó hàbit, no és caràcter moral sinó sensibilitat cutània. Acabat l'acte, Murtra la invita. S'asseuen al saló de te. Comenten. Havien escoltat? La mateixa qualitat aristocràtica dóna a Alèixia la traça de dir coses vanes amb gràcia superficial sense que sigui necessari el coneixement (p. 30).

Trobem en aquest fragment la idea que la «sensibilitat cutània» i la «gràcia superficial» són símbols de l'estatus de la noia. El fet de tractar-se d'una dona amb una bona posició social la fa molt adequada com a pretendenta de l'Eloi.

Eloi Murtra també destaca pel gust per la lectura. El tarannà intel·lectual forma part de la tendència a la vanitat, a glorificar-se. En una de les primeres converses que té amb l'Alèxia, l'Eloi cita «Freud, Plató i el dret romà», encara que només es tracta de mostrar la seva erudició.

Al primer capítol el regidor festeja amb la Gabriela, una noia de classe baixa, molt rebel, que sovint li retreu les seves diferències socioeconòmiques. Aquest aspecte i el fet que el regidor només vol passar l'estona (aviat abandona la noia per festejar l'Alèxia) és el que acaba propiciant la ruptura.

Un altre element que adquireix importància en el relat és la tendència de l'Eloi a infravalorar la Gabriela. La consciència d'orgull social convergeix amb un sentit de masculinitat exagerat, del qual trasllueix un masclisme i una superioritat moral exacerbats: «Gabriela? No, no cal pensar-hi. Ja li demostrarà, anant a cercar-la, emportant-se-la, sotmetent-la a la inferioritat biològica» (p. 32). El caràcter remet a altres personatges masculins de l'univers de Murià, especialment aquells que formen part de la burgesia, la classe social que sempre es troba al punt de mira de l'autora.

Al segon capítol, després d'haver-se consumat el matrimoni entre l'Eloi i l'Alèxia, la parella decideix marxar cap a França amb cotxe. Quan són a la carretera tenen un accident i l'Eloi mor. L'acció conflueix amb l'esclat de la guerra.

La Gabriela, a partir d'ara, té un paper poc destacat. Al principi de la novel·la es presenta com una noia insegura, plena de complexos, infeliç amb la relació que té amb l'Eloi Murtra, sobretot com a conseqüència de les diferències socials. Quan esclata la guerra i l'Eloi es casa, deixen de tenir contacte, fins que ella s'assabenta de la defunció per mitjà dels diaris. Per a la Gabriela, tanmateix, la mort de l'Eloi esdevé un alliberament. La reacció de la noia davant la desaparició del company (no hi ha cap tipus de dol) demostra la naturalesa d'un festeig que només se sustentava a base d'enveges i retrets. La relació d'aquests personatges ens transporta a altres conflictes amorosos de la producció novel·lística de Murià, relacions adolescents, supèrflues, en

conflicte constant, que posen de manifest la falta de creixement vivencial dels personatges. Immadurs, superficials, tots presenten un gran patiment envers la impossibilitat d'estimar els altres i estimar-se a si mateixos.

Si bé el cognom d'Eloi Murtra guarda similitud amb el del poeta perquè també hi ha semblança de caràcters, les aproximacions autobiogràfiques de la Gabriela amb Anna Murià són molt menors, per bé que ambdues comparteixen algun tret: la Gabriela no té sort amb l'amor i les seves primeres relacions sentimentals són un fracàs. La noia no s'aparella fins ben entrada la maduresa.

A diferència de l'autora, la Gabriela viu al barri de Gràcia i treballa a l'Ajuntament de Barcelona, encara que aviat coneix Berta Mariner (el personatge que guarda similitud amb Mercè Rodoreda). Hi ha un altre element que sí que recorda algunes característiques dels caràcters femenins de les obres de Murià. Quan esclata el conflicte bèl·lic, la Gabriela coneix Roc Vidalva, un milicià anarquista molt jove (tan sols té dinou anys), amb qui té una relació molt breu. El noi hi posa punt i final perquè no vol entrar en el terreny sentimental. Des d'aquesta perspectiva, es torna a tocar un tema habitual en la producció literària de l'escriptora, les relacions obertes, que remetent a la Lola, de *Joana Mas*, o a l'Alina de «Sota la pluja». En aquest darrer cas, la narració desplega la trama al voltant de la relació entre una noia i un milicià. La similitud de la història de la Gabriela i Roc Vidalva amb els dos personatges del conte és evident. Les dones que s'hi retraten són una personificació de l'amor lliure, encara que en el cas de la Gabriela les coordenades es capgiren i és el noi qui no vol cap lligam sentimental.

Al tercer capítol, amb el final de la guerra i les primeres sortides d'exiliats de la ciutat, s'explica que la Gabriela es queda a Barcelona amb la seva mare. A partir d'aquí el lector li perd la pista. El narrador aviat s'afanya a introduir quatre personatges femenins nous, que tindran molta més rellevància: Berta Mariner, Martina Ordal, Maria Bonaire i Delmira Pineda.

La primera és l'amiga i confident de la Gabriela («per a Berta, Gabriela és la primera amiga de la seva vida», p. 24), i de seguida en sabem que és casada i que treballa com a periodista a la redacció d'un diari. Un dels detalls que se n'expliquen a

l'inici del primer capítol és que és infeliç amb el marit, amb qui es va casar quan tenia disset anys, i que viuen al barri de Sant Gervasi.

Així doncs, són força les concomitàncies que existeixen entre la Berta i Mercè Rodoreda (que es casà amb el seu oncle a l'edat de vint anys).³⁰⁹ Com és ben sabut, durant els primers mesos de l'exili les dues escriptores van teixir una bona amistat, que generà, entre d'altres coses, un breu epistolari. Com hem explicat anteriorment, Murià ja havia basat la protagonista de «La dona que no ha estat mai noia» (el conte aparegut a *Pont Blau* el 1953) en Mercè Rodoreda.

A «El prelude postergat» es descriu el festeig i el casament de la noia amb el futur marit, i altres detalls dels personatges, com per exemple que ell havia passat tres anys a Alemanya abans de tornar a Catalunya per casar-se amb ella (l'oncle de Rodoreda, Joan Gurguí, havia tornat d'Amèrica abans de l'enllaç).

Tanmateix, els trets de la Berta no només es redueixen a Mercè Rodoreda, sinó que també s'acosten a la trajectòria vital de Murià. Al segon capítol el personatge comença a treballar al departament de premsa de la Generalitat, la mateixa dedicació que desenvolupà l'escriptora a la Institució de les Lletres Catalanes durant la guerra. És allà on Murià i Rodoreda van coincidir per primer cop. Després, la relació es va intensificar durant l'estada a Roissy-en-Brie, on van compartir habitació i confidències. Ho explica Anna Murià al pròleg de l'epistolari amb Rodoreda:

Aleshores, en arribar, els que administraven allò ens van anar repartint per les habitacions, i a la Mercè i a mi ens van donar una per a totes dues, molt agradable, el sostre feia baixada. Era molt bonica i bastant gran, amb dos llits. Convivint d'aquella manera vam intimar molt. La Mercè em va explicar tota la seva història i jo la meva.³¹⁰

Aquest fet propicià que Murià escrivís sobre la vida de Rodoreda, encara que fos passada pel sedàs de la ficció.

309 «I per tot plegat una existència convencional de noia, aquella que desembocava en el matrimoni, va ser imposada a Mercè. Tanmateix, en el seu cas el matrimoni va representar una accentuació de la reclusió, que ja havia presidit la seva joventut, perquè es va casar amb l'oncle, en complir vint anys, justament.» Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Columna, 1996, p. 37.

310 *Ibidem*, p. 20.

Després de la guerra, la Berta s'exilia a Cuba amb el seu company (Murià i Bartra van viure uns mesos a l'illa abans d'establir-se a Mèxic). Allà comença a col·laborar en una publicació del país amb una mena de crònica o, com s'explica al llibre, «un diari dels meus dies parisencs», que recorda *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*.

Pel que fa a les relacions sentimentals, al començament de la guerra la Berta coneix Haima, el polític d'esquerres inspirat en Andreu Nin, i se n'enamora. Els personatges tenen una relació amorosa breu, com a conseqüència de la desaparició del noi. Malgrat el seu final tràgic, la Berta assumeix que està sentimentalment unida a ell i és per això que decideix separar-se del marit.

La gran admiració de la Berta cap al polític no deixa de recordar altres relacions amoroses de la producció de Murià. L'adoració i la sacralització de l'home (el tractament de divinitat), són un dels trets característics de l'amor de la Berta («He professat. M'he fet del seu culte! M'he agenollat! Per Ell no es pot ser adepte, s'ha de ser creient», p. 81).

Després de la mort de Haima, la noia passa llargues estones amb Abel Urgell, íntim amic del polític, fet que ocasiona un vincle molt fort, que es manté durant els primers temps de la guerra gràcies a una correspondència sovintejada (l'Abel de seguida s'allista al front).

Els dos amics es retroben a l'exili tolosà i a partir d'aquí inicien una relació sentimental, que s'allarga fins al final de l'exili. Malgrat les diferències evidents entre els caràcters i els personatges reals, la relació entre la Berta i l'Abel Urgell fa pensar en la relació sentimental de Mercè Rodoreda i Armand Obiols.

La Berta és descrita en molts passatges, especialment aquells que s'insereixen entre fragments epistolars, com una dona reservada, de caràcter fort, d'idees clares i conviccions fermes. Se'n remarca l'orgull i la vehemència (fins i tot l'egolatria) i la voluntat d'enfrontar-se als homes, com si es tractés d'una *femme fatale*. A més, s'en destaca la relació, independent i poc convencional, que té amb el company.

La concatenació de fragments de cartes entre la Berta i la Martina, que s'inclouen a partir del quart capítol, va conformant progressivament la psicologia dels personatges. El caràcter estrofolari de la primera descobreix el seu tarannà autònom i rebel. La vanitat, la perversitat i fins i tot la manipulació també en formen part:

Potser és exagerat dir-ne tortures de les petites malifetes de Berta (anar-se'n a passejar sola sense avisar-lo, per rampell sobtat, fugir del llit a la matinada per posar-se a escriure, negar-se a un jurament d'amor), potser era ell mateix qui les convertia en tortures (p. 230).

[...]

-Per què em tortures tu demanant-me impossibles?

Me'n vaig Abel. –Berta s'alçava i, en veure la cara adolorida que feia ell, deixava anar la seva rialla que ja no tenia tanta estridència, o potser ho feia que l'acústica d'aquell aire no li era tan favorable–. Haig d'anar a comprar sal, que me n'he oblidat, home. –Abel semblava alleujat–. Però potser trigaré una mica, potser m'arribaré fins a la vora del mar i el miraré una estona.

-T'acompanyo, el mirarem tots dos.

-No, tu et quedes a reposar; fa massa calor encara a aquesta hora. Hi anirem al vespre (p. 232).

La forta personalitat de la Berta, complexa i convulsa, contrasta ràpidament amb la de l'amiga, Martina Ordal, tot seguint la dualitat habitual dels caràcters femenins de les novel·les de Murià. A partir del quart capítol s'assoleix la part més important del relat des del punt de vista del desplegament i l'evolució de les diferents identitats femenines: els itineraris vitals de la Martina i la Berta (també de la Delmira) no només se separen a nivell físic, com a conseqüència de les diferents destinacions a l'exili, sinó a nivell identitari. Allò que les havia unit durant la guerra (la naturalesa militant) i durant els primers anys de l'èxode (la condició d'exiliades), va desapareixent a mesura que els personatges maduren. Tanmateix, la representació de les diverses tipologies femenines no és tan acusada, com en la preguerra, atesa l'atenuació que se'n fa com a conseqüència dels matisos de caràcter. Tant la Berta com la Martina es troben en evolució constant. Els extrems psicològics es dilueixen quan els personatges es

formulen preguntes sobre elles mateixes i posen en dubte les seves actuacions pel que fa a les relacions sentimentals. El cas de la Delmira difereix substancialment de la Martina i la Berta perquè ella no troba l'amor i no té la possibilitat de formar la unitat familiar que han creat les amigues. Mentre la Berta viu amb l'Abel i puja el fill, la Martina consolida el matrimoni i es planteja ser mare. El tema de la maternitat és constant des del quart capítol fins al final i va prenent força amb les trajectòries de la Berta i la Martina, però molt especialment amb la segona. L'embaràs de les amigues i la intranquil·litat que pateix pel fet que el fill no arriba palesen novament el valor que adquireix la maternitat per a Murià:

Quan la Maria entrà a la maternitat fou motiu per part de la Martina no ja de gelosia, sinó d'enveja. Ella feia temps que la desitjava l'entrada en aquella fase tan nova de l'existència. La gestació d'un nou ésser li semblava a vegades l'única veritable fita de futur en els camins de la vida; seria el principi d'un viure doble. Potser la parella no és un viure doble? No hi ha també en la parella creació de l'un per l'altre? Sí, però de manera diferent: la parella és doble com un tronc de cavalls que caminen a un mateix compàs i s'assemblen per obra de l'habitud. El fill és un brot que porta un altre compàs però serva la mateixa saba; potser és la reencarnació. Amb el fill comença un altre jo independent (p. 262).

El fragment trasllueix, d'entrada, la idea que la maternitat va per davant de tot, la qual cosa connecta la novel·la amb els eixos temàtics de la producció de preguerra. En segon lloc, queda clara la idea que el fill encarna i representa l'amor que uneix la parella. La Martina es mostra com l'exemple d'una feminitat més tradicional, i en certa mesura més ideal, una visió que el relat contraposa amb un altre model:

La meva pobra vida grisa... Em trobaràs convertida en una conca insípida. Com pot ésser d'una altra manera? Trenta-cinc anys, un viure estret, un carrer estret, un pis esquifit, una oficina fosca -en tots els sentits-, una mare que envelleix i decau. No tinc amigues aquí. La Isabel s'ha casat i viu a Horta, no la veig mai. Totes les que eren noies quan jo ho era, són casades i amb fills (p. 272-273).

Després de molts anys sense notícies, la Martina rep aquesta carta de Gabriela Ximenis (cosina de Víctor Montclar), en què li exposa la seva infelicitat com a

conseqüència de la solteria. Desproveïda de suport familiar i amistats, i sense perspectiva de marit ni fills, la Gabriela es mostra com un exemple de feminitat fracassada, fet que determina l'entrada del tractament de la identitat femenina des d'una perspectiva molt similar a la de *Joana Mas*. La Gabriela se sent culpable per no haver assolit l'estadi vital de les seves amigues i la Martina Lluita amb si mateixa per poder ser mare. Un cop més, s'expressa l'obsessió per la maternitat, que constitueix l'única via d'autorealització de la dona. Aquesta concepció inserida a *Aquest serà el principi* implica certa manca evolutiva dels personatges femenins (la novel·la va ser escrita cinquanta anys més tard que la primera) si no fos perquè aquests personatges estan basats precisament en les vivències personals de l'autora (per tant, en un sistema de valors que, en aquest cas, és el que ha romàs). El problema només afecta certes parcel·les ideològiques de l'obra, que combina una dimensió del matrimoni i la maternitat poc modernitzades, d'acord amb l'assumpció d'una sexualitat femenina alliberada.

Obrim un parèntesi per anar al primer capítol de la novel·la, en què la Gabriela es desprèn del jou que la lligava al company després de viure un episodi de plaer sexual tota sola. En citem un fragment revelador:

Lentament s'abandona al llit. Pujar i baixar una muntanya radiant, una muntanya tèbia... Amanyagar un tapís de vellut. Vellut, molsa, delectança dels ulls i de les mans. La muntanya té obaga i solell. Oh les obagues d'encanteri! La mirada s'hi atura, nerviosa. Les mans allà són àngels amorosos...

[...]

Obre els ulls. Ara comprèn, creu haver descobert el secret de la seva malaurança. Riu. Ja pot menysprear l'home. No tens el meu poder, home aspre i barroer però no brutal (p. 52-53).

La reconciliació sexual de la Gabriela a través d'una masturbació materialitzada, d'una banda, el domini del plaer sexual femení per mitjà del propi cos i, de l'altra, la desaparició de la sexualitat de l'amor romàntic dins del matrimoni (corollat per la maternitat). Sota aquesta doble perspectiva, l'episodi proporciona un ingredient

interessant amb relació a la literaturització de la sexualitat femenina. Murià va més enllà quan apel·la al plaer sexual individual per mitjà d'una evocació eròtica. Malgrat tot, el tractament de la feminitat és divers i contradictori. Mentre la Berta i la Delmira encarnen una dona més autònoma i rebel, la Martina i la Gabriela representen un paper més tradicional (no podem oblidar que són els dos personatges que més s'assimilen a Murià, fet que deixa ben patent les seves opcions vitals). Tanmateix, des del punt de vista de les condicions socials de la dona a partir de la segona República, hi és ben palesa la renovació que comporta la inserció en nous àmbits laborals: els personatges tenen tota mena de dedicacions i s'impliquen en la vida política.

Tornant a la Martina, que presenta un itinerari vital molt proper al de Murià, no apareix per primer cop fins a la pàgina 39 del primer capítol, quan s'explica qui és i el lloc on viu: una casa «tètrica» i «sòrdida». Al principi és descrita com una noia callada i reservada (sovint la trobem submergida en les seves fantasies). A mesura que el personatge es va fent gran, la seva psicologia també muda. A l'inici sabem que festeja amb en Salvador, un milicià a qui considera un «heroi», fet que descobreix el caràcter idealista i romàntic de la noia.

Al segon capítol també se'n destapen les inquietuds literàries. En una conversa amb Berta Mariner, la Martina confessa que ha intentat ser escriptora:

-Mereixes ser escriptora.

-No t'ho he confessat mai...?

-El què?

-Que havia intentat escriure.

-I...?

-He fracassat.

-Com ho saps?

-Com? Ja et dic que ho he intentat, he fet la prova.

-És estrany, perquè parles bé.

-Això és el que em va enganyar. Parlo bé, diuen, escric bé les cartes.

M'ho havien dit més d'una vegada. Si sé expressar el pensament, per què no fer-ne un art? Però es veu que el que no sé és pensar. I em manca l'art. Vols creure que me n'alegro? Va arribar un moment que em vaig sentir com obligada amb mi mateixa a fer allò que semblava capaç de fer. Però dubtava sempre... (p.102).

És rellevant la proximitat del text amb les consideracions literàries de l'autora sobre la seva obra. La veu de Murià hi és força reconeixible.³¹¹

A «El preludi postergat» s'explica que la Martina es cartejava amb una noia de Girona, la Mireia, quan era adolescent, la qual cosa remet a la correspondència que es van intercanviar Murià i una noia francesa quan l'escriptora era jove³¹².

La relació epistolar anima la Martina a escriure:

«Saps que escrius molt bé? Sembla un tros de novel·la això que em dius en la carta. Per què no escrius novel·les?»

Aquestes paraules la sobtaren gairebé com una revelació. Mireia sens dubte les havia dites una mica a la lleugera. Però... i si tingués raó? Per què no provar-ho? Li convindria una activitat esperançada per treure's del tot l'amargor del fracàs amorós; millor encara, convertir aquest fracàs en una creació.

Es posà a escriure. Contà tota la història. No li costava de trobar les paraules per dir allò que tenia al pensament: omplí cent quartilles amb força rapidesa. Mireia l'adreçà a un oncle seu que treballava en una editorial i Martina li portà la seva obra. L'editor fou considerat davant la joventut, li parlà bondadós i paternal, però la desenganyà (p. 26).

311 De les dues primeres novel·les, Murià n'havia dit: «La meua primera novel·la, *Joana Mas*, en realitat no era publicable. És dolenta. Una cosa que hauria valgut més no publicar. Literàriament, com a novel·la, és dolenta. [...] *La peixera* és bastant fluixa, bastant dolenta però potser salvaria alguna cosa. És clar, ja havien passat alguns anys i ja tenia una mica més d'experiència literària. Però de totes maneres no és una obra bona, tampoc. Ara no deixaria que me la tornessin a publicar. De cap manera, que me la reeditessin.» *Ibidem*, p. 114 i 115, respectivament. Sobre tota la seva obra i la possibilitat de tornar a publicar, opinava: «Penso que tinc uns quants llibres, unes quantes coses i que són més o menys bones, jo no ho puc judicar, però són coses de les quals la literatura podria prescindir molt bé. En fi, no crec que hagi fet grans obres jo. I per tant, no fent grans obres, trobo que no val la pena de fer-ne més. A part que no en tinc ganes i que no tinc idees.» *Ibidem*, p. 128.

312 Murià en parla a propòsit de la primera novel·la: «Estava inspirada en una amiga meua, però ho vaig canviar tot. La vaig fer anar a viure a Carcassona, on jo no havia estat mai, però tenia una amiga francesa, per correspondència, amb qui m'estava escrivint des que teníem quinze anys.» Quirze GRIFELL, *Anna Murià, àlbum de records*, op. cit., p. 112-113.

Els consells de l'amiga donen fruit i la Martina presenta l'obra a una editorial, tot i que no acaba reeixint, un episodi que recorda el capítol biogràfic de l'autora amb relació a la publicació de la seva primera novel·la.

Un altre aspecte d'Ordal que ens acosta a la seva vida és el fet que no és feliç perquè està «travada pels pares i pel treball». La mala experiència d'Anna Murià a la drogueria Vicenç Ferrer (les sensacions d'empresonament i l'afany de creació), també és transportada als conflictes interns de la Martina. Pel que fa a les dedicacions polítiques del personatge, encara hi un exemple més clar dels paral·lelismes que existeixen entre ella i l'escriptora. A «El preludi postergat» s'informa sobre la militància de Martina Ordal i el seu germà:

Martina es descarà. Digués el que digués el pare, acceptà la proposta de dues companyes de formar part d'un dels comitès dedicats a la recollida de firmes per demanar l'indult dels presos. El seu germà, més rebel que ella, féu saber a la família que era membre d'una organització independentista (p. 54).

El fragment, és evident, al·ludeix a les accions dutes a terme per Murià quan s'integrà, l'any 1930, al Comitè Femení ProAmnistia per reclamar, amb la recollida de signatures, l'indult dels presos del complot del Garraf.

Al quart capítol, en ple exili, també s'explica que la Martina col·labora en una publicació del país, tot al·ludint a les col·laboracions a la premsa de l'autora durant l'èxode mexicà.

Quan comença la guerra, el personatge marxa cap a França amb Berta Mariner i Delmira Pineda. Totes tres es refugien al Llenguadoc i allà conflueixen amb els tres protagonistes: Víctor Montclar, Abel Urgell i Roger Galceran.

Martina Ordal intercanvia cartes amb Víctor Montclar, un jove periodista que és al front, a qui no coneix en persona, però que és amic de Roger Galceran, la parella de la Delmira. Al cap de pocs mesos de ser a França, la Martina coneix en Víctor personalment i s'enamoren. Ben aviat demanen un permís per embarcar-se i acaben

marxant plegats a Mèxic. Allà ja hi ha Roger Galceran, que s'havia embarcat una mica abans, i al cap de poc temps també hi va Delmira Pineda.

Quan en Víctor té la possibilitat de sol·licitar el permís per anar a Mèxic, encara no coneix personalment la Martina, però ja demana si la hi poden afegir en qualitat de muller:

He fet una cosa que no sé si et desplaürà, però en aquest cas tindria remei. A París estan fent gestions per treure'm d'aquest camp i embarcar-me cap a Mèxic, i sembla que es realitzarà aviat, perquè hi ha un benefactor *fantasmagòric*, un tal Aqueni, que s'ho ha pres com si es tractés del seu fill, en part gràcies a Roger. He hagut d'omplir una fitxa amb totes les dades; tinc dret a demanar també l'embarcament de la meva família i, saps què he fet?, t'hi he posat a tu la meva muller (p. 153).

L'episodi és semblant a un de real, com Murià reportava anys més tard a la *Crònica*:

Després fou traslladat a Agde. Allí visqué l'amistat amb Puig, Vives i Roldós. Allí bescanvià correspondència amb Helena, que era una noia de divuit anys, plena d'inquietuds, de literatura i de sentimentalisme. No es coneixien personalment. Ella, que tenia ganes d'aventures però al mateix temps li mancava coratge per llançar-s'hi, li demanà que la fes constar en la sol·licitud al SERE per anar a Mèxic com a parenta; ell la hi posà com a muller. Però després d'això, la noia, esporuguida, enyorada, se'n tornà a Catalunya. I no s'havien vist mai (p. 52).

Els darrers capítols de l'obra, els més extensos i els que se centren en l'etapa de l'exili, caracteritzen el personatge amb més profunditat. És, en bona part, gràcies a la correspondència de les protagonistes i les explicacions del narrador que coneixem més a fons la psicologia de la Martina, que ha deixat de ser la noia tímida i introvertida de l'etapa de la guerra per convertir-se en una dona més astuta. A mesura que avança la trama, inicia una relació sentimental, s'estableix amb la parella i esdevé mare, fet que la dota de més maduresa. El seguiment dels esdeveniments i sentiments de la parella dia a dia aplega, fet i fet, el gruix dels darrers episodis de la narració.

La Martina, tanmateix, també es descrita com una dona poc segura de si mateixa, sobretot pel que fa a la relació amb el company. D'aquesta inseguretat, se'n desprenen altres vectors que la caracteritzen, com ara la gelosia o la desconfiança, molt especialment envers el company. Al llarg de tota l'obra es va fressant el fet mai no acaba de sentir que el seu matrimoni és del tot segur:

La gelosia era un dels impulsos que calia contenir. Copsar la mirada sensual de Víctor davant d'una dona atractiva era una punyida que l'hauria feta cridar, però tenia prou saviesa per dissimular-la o bé expressar-la d'una manera coquetament, manyagament queixosa, exempta d'agressivitat, que afalagava Víctor i li suscitava entendriment envers ella (p. 258).

Aquesta idea reforça el caràcter dèbil de la Martina i ens transporta, en certa mesura, a algunes vivències de Murià i el seu matrimoni. Malgrat tot, el personatges evolucionen fins al punt que la relació s'estabilitza.

Quant a la tercera protagonista, Delmira Pineda, s'introdueix al primer capítol, on és descrita com un «franctirador entusiasta durant la campanya electoral» (p.56), una activista política, que té un paper important durant els inicis de la guerra. La similitud amb les activitats polítiques de Murià, especialment de suport als presos, també es representa mitjançant aquest personatge. Com apuntava l'autora al pròleg, la vida d'Anna Murià queda reflectida per mitjà de tres personatges femenins: Martina Ordal, Berta Mariner i Delmira Pineda.

Totes tres coincideixen per primer cop en una «assemblea de mobilització femenina» de la metal·lúrgica (p. 67). En aquesta trobada s'explica que la Berta Mariner hi ha anat en qualitat de periodista, la Martina com a treballadora d'una fàbrica (hi fa de delineant) i la Delmira com a organitzadora. La darrera, un cop ha esclatat la guerra, comença a prestar servei en una caserna.

Als inicis del conflicte bèl·lic totes tres es tornen a trobar en una visita de suport a presos i des d'aleshores sorgeix l'amistat, especialment entre la Berta i la Martina (aniran a viure juntes a un pis d'Horta). Paral·lelament, la Delmira comença una relació amb Roger Galceran, un altre periodista (amic de Víctor Montclar). Quan el noi

s'allista com a voluntari, ella descobreix que està embarassada. Malgrat que el fill és d'en Roger, sembla que no els fa il·lusió ser pares, especialment a en Roger, que escriu molt de tant en tant a la Delmira i la visita poc. Quan la noia s'estableix a Tolosa amb les altres protagonistes, s'explica que ha perdut el fill. L'episodi recorda, en certa mesura, el sentiment de pèrdua del fill de Rodoreda, que deixà amb la seva mare a Barcelona quan s'exilià.³¹³

Al tercer capítol es relata la fugida de les tres noies pels Pirineus. «Martina, Berta, Delmira amb el seu ventre prominent, tots nosaltres hi desembocàvem. Hi havia hagut el moment d'atur enmig del vertigen, sota el roure.» (p.126). Aquest moment crea un vincle molt fort entre les tres, que viuran plegades a França els primers temps de l'exili. Amb l'arribada de l'èxode americà, s'escriuen cartes. La correspondència és un dels elements característics de la segona part de la novel·la, en què les protagonistes s'intercanvien impressions de les seves vides per carta. Així doncs, són nombroses les citacions i fragments epistolars que s'insereixen a la novel·la i que expliquen la seva visió de l'exili. També fou regular la correspondència entre Murià i Rodoreda durant els primers anys de l'exili. A les cartes entre la Martina i la Berta, hi trobem explicacions que retraten episodis reals de les escriptores. El fragment d'una carta entre la Berta i la Martina ho evidencia:

Berta escrivia:

«Passem el mar, per fi, Martina. Fa tristesa deixar aquest París tan màgic per a nosaltres, parell màgic (no parella, parell, o sigui, dos), pels nostres ulls màgics, aquest París ara ple de tristesa per por de la guerra que diuen imminent. No sé per què tenen por; per a mi la guerra ha estat màgica i per a tu també, no és veritat?

[...]

313 Murià en va parlar: «Em va explicar la història de quan es va casar i va tenir el fill. Jo l'havia vist, el fill, perquè de vegades venia a la Institució de les Lletres Catalanes, alguna vegada havia dut el nen, no sé si llavors tenia quatre anys o cinc. [...] Ella tenia molt poc sentiment de maternitat. *Tu creus que tenia molt poc sentiment...* No li havia fet il·lusió el naixement del fill, més aviat li havia fet nosa. Quan el va tenir, era molt jove, no sé si tenia dinou anys, potser no els tenia. Es va casar massa jove i de seguida va tenir el fill i en aquella edat, li feia nosa la criatura. Després, és clar, potser una criatura, convivint-hi es fa estimar. Sí, anava a passeig amb ella, alguna vegada l'havia dut a la Institució, però no estava angoixada d'haver-lo hagut de deixar. Potser ho estava més per la seva mare que pel nen, la feia patir que la seva mare passés privacions.» Mari CHORDA, Isabel SEGURA, «Conversa amb l'Anna Murià», dins Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1916*, op. cit., p. 28-29.

Bé, però, saps on anem? A Cuba. Sí, un cosí de l'Abel ens ho ha pastat. Em faig la il·lusió –i les meves il·lusions sempre són certes perquè les afirmo– que aquest cosí és multimilionari i ens donarà un paradís. Si poguéssiu anar al port de Veracruz ens veuríem, però suposo que no podreu; nosaltres allí embarcarem en un altre vaixell cap a Cuba. Aprofitarem l'expedició de refugiats perquè el multimilionari només ens paga el passatge de Veracruz a l'Havana (p. 206).

Si bé és cert que Mercè Rodoreda mai no va anar a l'Havana, els que sí que ho van fer van ser Anna Murià i Agustí Bartra. La carta inclosa dins de la novel·la recrea aquest episodi, com es descriu a la *Crònica*:

Per fi embarcàrem cap a Cuba el dia 20 de febrer de 1941. Un any menys dos dies havíem viscut a la República Dominicana.

Anàvem a Mèxic. En arribar a l'Havana havíem d'anar a fer-nos visar el passaport a l'ambaixada mexicana i sortir en el primer vaixell cap a Veracruz. Fou una travessia bella i tranquil·la. Recordant com havíem estat transportats d'Europa a Amèrica, viatjar en qualitat de passatgers normals de tercera classe ens semblava una delícia.

El dia 23, de matinada, entràvem al port de l'Havana (p. 129).

L'experiència vital de Murià queda impresa a les pàgines de la novel·la, encara que sigui per mitjà d'un personatge que s'identifica més aviat amb Mercè Rodoreda. Mentre la Berta és a l'Havana, la Martina ja és a Mèxic de fa temps. L'autora retrata els primers anys de l'exili per mitjà de tres itineraris vitals diferents.

Pel que fa a l'evolució de la Delmira, és als darrers capítols que en coneixem una mica més la personalitat, una dona que és descrita com una companya amable i servicial, poc agraciada físicament, «amb les seves estranyeses» i sortides infantils. A mesura que avança la trama li anem perdent la pista, primer com a conseqüència del divorci amb en Roger (la primera parella) i després perquè s'allunya de Mèxic per fer de mestra.

A l'èxode mexicà hi ha una altre personatge femení important. Es tracta de Maria Bonaire, la germana del president del Casal Republicà del Poble Sec. Va a parar a Mèxic i hi coneix Roger Galceran, el primer espòs de la Delmira. Tots dos s'enamoren de

seguida (en Roger i la Delmira ja s'havien separat) i tenen dues filles. La parella evoca un altre matrimoni que compartiren vida i literatura amb la parella Bartra-Murià durant l'exili, el de Pere Calders i Rosa Artís.

La Maria és un personatge menys rellevant i la novel·la en presenta poques descripcions: segons en Roger, és «la radiant»; segons la Martina, és una dona senzilla, transparent, i segons en Víctor, és bella i sàvia. Com que identifiquem Roger Galceran amb Pere Calders, Maria Bonaire es podria haver basat en Rosa Artís.

Al quart capítol, les relacions dels tres matrimonis es van consolidant i desemboquen en la creació familiar. D'una banda, Martina Ordal i Víctor Montclar tenen un fill, en Pol, i el pare comença a estudiar filosofia a la universitat.

La Berta i l'Abel, que també tenen un fill, l'Abertabel, viatgen a Nova York després de l'estada a Cuba. El paral·lelisme amb la història de Bartra i Murià, que van viure gairebé dos anys als Estats Units, és evident. Les característiques de l'allotjament novaiorquès de la parella de la novel·la són molt similars a les de Bartra i Murià. Vegem-ne el fragment de la ficció:

Vivia a prop de casa nostra, a Washington, al soterrani d'una casa vella on tenia un catre per dormir, un prestatge amb llibres, un fogó per escalfar menjar de llauna i les andròmines de fer ceràmica: cubells, pots, un torn, un taulell... Al pati tenia el forn, de llenya, i s'hi passava hores assegut en un tamboret, tocant la guitarra, vigilant el foc i afegint-hi de tant en tant uns tions (p. 348-349).

I ara vegem-ne el retrat de la *Crònica*:

Era difícil trobar allotjament barat a Nova York. Haguérem de ficar-nos al soterrani de la casa d'un italià de Brooklyn: dues estances molt grans i baixes de sostre, ben moblades i proveïdes de tot allò indispensable en una llar nord-americana: nevera elèctrica, cuina de gas, aigua calenta... Ens feia companyia la caldera de la calefacció i els seus tubs ens passaven a mig pam del cap. S'hi entrava per una trapa, després de baixar set o vuit graons. Les finestres eren enreixades, petites, ran de les lloses del pati, sense altra vista que la dels peus de les criatures que jugaven fora (p. 166).

Les coincidències són evidents: ambdós textos parlen d'un soterrani amb pati. En el cas de la novel·la, es tracta d'un soterrani que els va deixar un ceramista. En el cas de la *Crònica*, és un soterrani llogat a un pintor italià. El material dels artistes repartit pel pis també és un element comú. Després de l'estada a Nova York, amb la finalització de la beca, la Martina i en Víctor es veuen obligats a tornar a Mèxic. S'hi quedaran fins que finalment decideixen fer el pas de tornar a la pàtria.

Al final Maria Bonaire i Roger Galceran també tornen a casa i l'Abel i la Berta viatgen a Europa (s'estableixen a París).

Si ens fixem en els personatges masculins, convé parlar dels tres homes de l'exili: Víctor Montclar, Roger Galceran i Abel Urgell. Els dos primers, com hem dit, són periodistes i durant la guerra treballen a la mateixa redacció que Berta Mariner. Els tres nois s'allisten al front quan comença el conflicte bèl·lic i tots tres coincideixen a l'exili americà.

Al tercer capítol, en Víctor és al front amb els soldats del Pallars. En aquest episodi s'introdueix el primer lligam entre el personatge i Agustí Bartra. Víctor Montclar durant l'experiència al front sempre evoca el nom d'una dona, Adila:

Una visió era la que acompanyava Víctor de nit i de dia: la visió d'Adila. Ja no res més que una visió, una irrealitat més sòlida que tots els éssers materials. Li havia aparegut ran de la llar de foc, il·luminada per la resplendor de les flames que feien roges les seves trenes rosses, foscos els seus ulls blaus, rosada i transparent la seva pell, vaporós el color gris del seu vestit, les cames com dos troncs de pollanc jove tenyits de roig. S'alçà amb suavitat d'una fumarel·la quan ell entrà a la cuina de la masia isolada on restaren tres dies Víctor i uns companys soldats (p. 142-143).

El text fa referència al personatge femení de *Marsiàs i Adila*, obra que el poeta publicà a Barcelona el 1957,³¹⁴ que descriu la figura d'un guerriller i la seva dona. Anna Murià n'havia donat compte a la *Crònica*, en què dedica tot un capítol a la publicació del llibre,³¹⁵ i a *L'obra de Bartra*.³¹⁶

314 Agustí BARTRA, *Marsiàs i Adila*, Barcelona, Selecta, 1957.

315 «Bartra trobà que l'amic tenia raó i es posà a escriure *Adila*. L'acabà el març de 1948. La gestació d'*Adila* coincidí amb la d'Elionor, però la de la filla arribà a terme primer». Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 158.

Aquest no és el primer cop que apareix a la novel·la un personatge de l'obra del poeta. Al segon capítol del llibre, enmig dels passatges extrets de la correspondència entre la Berta i l'Abel, ella es refereix a l'amic de Haima amb el nom d'Ariel, el personatge shakesperian de *La tempesta*, revisitat per Bartra a *El gos geomètric*.

És a partir de l'exili a Mèxic que es van intensificant les similituds entre el poeta i el personatge. A la base trobem la dedicació intel·lectual: el primer comença a estudiar filosofia a la universitat. Les inquietuds existencials de tots dos conflueixen en aquest espai. Encara que el personatge abandona la carrera al darrer any, poc abans de tornar a la pàtria, un dels seus objectius vitals és la dedicació a l'escriptura.

Quant a la caracterització personal, en Víctor és descrit com un home de caràcter fort, molt independent i amb un gran univers interior. Li agrada relacionar-se amb altres intel·lectuals exiliats i situa la seva carrera professional per damunt de tot.

Si ens centrem en la relació de parella, convé apuntar que passa per diversos estadis i crisis fins que s'aferma per complet. Com a conseqüència del caràcter autònom d'en Víctor, que sempre està massa abstret amb la seva obra, la Martina se sent poc valorada pel company (a vegades surt amb algun amic a prendre un cafè o sol a passejar i no li ho explica). La desconfiança i la gelosia de la noia propicien algun conflicte important en la parella, que reflecteix, en certa mesura, les crisis que Murià havia viscut amb Bartra i que també traspassà a la *Crònica*.³¹⁷

Hi ha altres elements que remetent al poeta (alguns els trobem a «El preludi postergat», en la qual es descriu la infantesa i l'adolescència dels personatges). Al quart

316 «Marsià i Adila és una de les obres que han passat per més etapes i transformacions. L'interès de Bartra pel mite de Marsià i el seu significat en funció humana donà com a primer indicatiu el poema breu *Cant* (posteriorment *Mots al destí de Marsiàs*). Després aquest interès anà madurant fins a la necessitat de la creació d'una figura que fo l'home nostre heroicament exposat al perill de martiri; i donà el poema *Marsiàs*, l'epopeia lírica del lluitador guerriller amb la seva fe, la companyonia, l'amor, la fecundació de la dona, i la mort (Mèxic 1946). Però no acabà aquí i s'imposà aleshores la voluntat de continuar la composició per a intensificar el relleu de la figura de la dona i el seu destí de maternitat i fidelitat. Amb aquesta continuació, aquesta segona part, tres vegades més extensa que la primera, es formà el poema total *Marsiàs i Adila* (Mèxic, 1948). Així restà durant molts anys i en aquesta forma aparegué la segona edició a Barcelona el 1957.» Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 235.

317 «Aquest petit incident em colpí tant, que mai no se m'esborrarà de la memòria. Vaig reconèixer que ell tenia raó, que em sentia trasbalsada i m'exasperava cada vegada que ell fruïa, veia, admirava quelcom sense mi, i que era irraonable aquesta actitud meua; i m'affligí personalment constatar que precisament la meua actitud irraonable augmentava la separació i el portava per primera vegada a guardar-se per a ell tot sol les impressions, a callar-se fets, a no compartir amb mi almenys els comentaris, ja que les circumstàncies ens privaven de compartir moments.» Anna MURIÀ, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, op. cit., p. 182.

capítol s'explica que Víctor ja volia escriure de petit: «desitjava escriure, sí, però què? No havia entrat a la universitat perquè el que volia no era una professió. S'havia submergit en les lectures. Després composà algunes peces del que ell deia "narració filosòfica" i "visions psicològiques" (p. 60). Així, a més de referir-se a les primeres inquietuds existencials, l'autora fa referència a la composició d'«algunes peces», fet que posa en relleu una evidència: el caràcter creador del poeta.

Des d'aquesta perspectiva, hi ha altres personatges que destaquen per l'activitat professional i intel·lectual. Roger Galceran, l'amic periodista d'en Víctor, s'allista i fa de dibuixant per a la seva unitat. El que inicialment sembla una simple anècdota evidencia posteriorment la relació d'en Galceran amb un altre personatge real que s'exilià a Mèxic i es relacionà amb la parella: Pere Calders.

Aquest serà el principi evoca el prototipus d'escriptor que va anar al front com a voluntari, com Pere Calders, Agustí Bartra i altres escriptors. Es tracta de l'escriptor militant que esdevingué escriptor soldat.

A «El preludi postergat» s'explica que en Roger Galceran havia estudiat belles arts a Llotja (Pere Calders també hi estudià) i que durant els anys previs a la guerra es convertí en un «dibuixant notable», que col·laborà en «periòdics agitadors» (Calders havia col·laborat a *L'Esquella de la Torratxa*, després l'havia dirigit ell mateix durant la darrera època del periòdic, amb Avel·lí Artís-Gener). El personatge es consolida com a dibuixant al país d'acollida (hi fa exposicions sobre la seva obra).

Al penúltim capítol, en Roger i la seva família viatgen a Catalunya. És la primera parella que torna a la pàtria. Després la Martina i en Víctor també ho fan. La Berta i l'Abel viatgen a França fins que l'Abel mor com a conseqüència d'una leucèmia. Aquest és un dels molts elements que estableix un lligam entre l'Abel i el company de Rodoreda, Armand Obiols,³¹⁸ que va morir a Viena com a conseqüència d'una afecció cerebral.

L'Abel es presenta com un intel·lectual, un home de lletres (parla diversos idiomes), un erudit, que centra el seu món en la lectura i el conreu del pensament.

318 «No era la primera vegada que Armand Obiols inspirava algun personatge de novel·la. Són nombrosos els casos en què la figura es literaturitza o es retrata: Xavier Benguerel ho fa a *Els vençuts*, Rafael Tasis a *Paralelo* i Domènec Guansé a *Abans d'ara*, entre d'altres». Montserrat CASALS, «La impossible història d'Armand Obiols», *Arraona*, 12, (1993), p. 41-42.

També toca el piano i durant l'exili exerceix com a professor. Tot plegat ens remet a la personalitat d'Armand Obiols.

El narrador de seguida s'afanya a exposar l'admiració de l'Abel per la Berta i la voluntat del personatge d'esdevenir una parella unida i compenetrada:

-És que tu et vols fer impenetrable i em fas sofrir, Berta. Perquè jo crec en la interpenetració completa, haig de creure-hi, la necessito i vull realitzar-la. Vull que tu i jo siguem una sola selva per on vaguem tots dos junts, obrint-nos pas alhora entre una mateixa vegetació, les mans tocant-se entre les espesses lianes, a vegades ferides per la mateixa espina. Això és la vida ideal per a mi, és la finalitat del meu existir (p. 231).

El passatge evidencia l'enamorament de l'Abel, la complexitat de la parella i la capacitat de la Berta per dominar la relació. No sorprèn en absolut aquesta tendència perquè és des del principi que l'Abel està molt més enamorat de la Berta que ella d'ell. Tanmateix, al final de l'obra descobrim que la noia no pot viure sense el company. Quan l'Abel emmalalteix, la Berta se sent:

Que eren verídiques aquestes paraules! Berta havia arribat a sentir que necessitava Abel per respirar. Li semblava ofegar-se quan era presa de por en veure'l malalt (p. 364).

La complexitat de la relació perdura fins al final, i aquest és, sens dubte, un altre punt de contacte biogràfic entre els personatges i els escriptors³¹⁹.

Pel que fa a la figura de Haima (el primer amor de la Berta), s'exposa la història d'aquest personatge (que, com revela Murià al pròleg,³²⁰ és Andreu Nin) per

319 «Per a Rodoreda, però, bo i instal·lada a Roissy, comença un fet transcendental: l'amor. I un amor més que espinós i d'unes roses que ella, sempre tan amant de les flors, dubto que li agradessin. Tampoc, no descarto que, amb el pas dels anys, encara hi haurà més incidència per escatir si els amors entre Mercè Rodoreda i Armand Obiols van començar a Roissy o ja s'arrossegaven de Barcelona. En qualsevol cas, van existir a Roissy i van durar fins que la mort els va separar, com es diu a la cerimònia matrimonial i s'incompleix sovint». Marta PESSARRODONA, *Mercè Rodoreda i el seu temps, op. cit.*, p. 108.

320 «Com a exemple revelaré tan sols un cas, precisament el d'un home que no vaig conèixer personalment: Andreu Nin, que jo anomeno Haima. El seu renom d'aventura i obra, la impressió estremidora de la seva mort fosca, la fascinació suscitada per les confidències de la dona que, en un amor fantasiós, li fou fidel més enllà de la desaparició, m'impulsaren a plasmar-ne la visió. No havent-lo conegut, no podia fer-ne el retrat. En vaig fer, doncs, una llegenda.» Anna MURIA, *Aquest serà el principi, op. cit.*, p. 152.

mitjà d'uns fragments que s'havien publicat en forma de conte durant l'exili. Es tracta de «Haima»,³²¹ la narració apareguda a *Lletres* el 1946 i que s'inclou íntegrament (amb escasses modificacions) dins la novel·la. Se centra en la desaparició del personatge i les estranyes circumstàncies que envolten la seva mort. El capítol és ple de referències a la seva vida política i a la seva aportació pel que fa al trasllat de les lletres russes (sempre se'l relaciona amb les estepes russes i en una ocasió s'explica que treballa al Parlament).

Un altres aspecte rellevant sobre aquesta figura és la relació que manté amb Berta Mariner, que se n'ha enamorat i l'acompanya a tot arreu. L'adoració de la noia i les lloances que en fa després de la mort destaquen pel contingut èpic i solemne. Com apuntava Anna Murià, hi ha una clara voluntat de transformar en llegenda el personatge d'Andreu Nin:

La seva mort tenia l'aurèola morada del misteri. Ell, Haima, que en vida tingué un cap flamejant aureolat de neu.

Tornà a la terra i ningú no l'esperava, perquè ningú no sabia que se n'havia anat. Se'l trobaren entre ells, donant la mà a la nena albina. Els seus cabells flamejaven; revolts, tenien llum d'aram i clapes fosques, com la seva veu.

-Oh, Haima, com són iguals els teus cabells i la teva veu! –li havia dit Berta el primer dia.

Duia el rastre d'una ignorada història de llunyania i de sang. Parlà, amb la seva veu de resplendors metàl·liques i sobtades foscors, d'aquella llunyania, de la sang vessada, de la seva història de rebel, d'apassionat, de triomfador i de fugitiu. La blanca estepa feia un fons a la seva ardent figura i, agafada a la seva mà, la nena albina era l'únic botí de les lluites i els amors (p. 84).

S'elogia la figura del polític per mitjà d'un text farcit de metàfores: «aureolat de neu» (l'aureola d'un sant i la neu de les estepes russes), «la nena albina» (la literatura russa) o «els cabells flamejant» (la seva lluita i la seva condició de rebel). En aquest passatge Murià torna a servir-se del llenguatge poètic per a descriure un episodi que la va marcar.

321 Vegeu l'anàlisi del conte al capítol 3.

Altres activistes que apareixen a la novel·la són Ricardet Costa i Jeroni Esplugues, amics de partit de l'Eloi (els empresonen només començar la guerra), Lluís Pons (antic amic d'infantesa de Víctor Montclar), que lluita al CADCI, i Roc Vidalva, l'anarquista amb qui té un flirt amb Gabriela Ximenis.

Però encara hi ha altres caràcters masculins secundaris que apareixen a l'etapa de l'exili i en els quals descobrim personatges reals, com és el cas d'Efraín Cardona, l'escriptor mexicà amic de Víctor Montclar, que podria estar inspirat en la figura de l'escriptor Antoni Ribera, amic íntim (en la distància) d'Agustí Bartra; o Roberto Delgado, que recorda el pintor Joan Junyer.

El punt de partida del relat, certament, és la combinació d'històries reals i imaginades, la inclusió d'experiències viscudes en primera o tercera persona i el retrat d'alguns personatges públics, que han format part de la vida de l'escriptora i la història del país. Els precedents d'*El llibre d'Eli* i *Res no és veritat, Alícia*, que també inclouen aspectes autobiogràfics, ajuden a explicar el sentit d'una de les constants de la seva producció literària. La darrera novel·la per a adults d'Anna Murià és la constatació del combat entre la plasmació de fets inventats i experiències viscudes, algunes emmascarades amb els processos de la maquinària novel·lística³²² i altres descobertes als pròlegs, a l'obra d'assaig i a les entrevistes.

322 «No anomenaré cap més model, seria inútil. Els *meus* personatges posseeixen o no posseeixen valor per si mateixos, no per l'origen de la inspiració que els donà existència, si és que existeixen. I suposant que el model us fos conegut, la figura que jo n'he tret no serviria per aportar dades a la seva biografia real perquè són falsejades per les meves manipulacions.» Anna MURIÀ, *Aquest serà el principi*, op. cit., p. 13.

5.5.3. «Hi hagué un roure als Pirineus»: llenguatge i simbologia

És curiós de poder veure convertida en poesia, patinada amb el vel auri de l'art, aquesta guerra que es desplega encara.³²³

En la base de l'afirmació de Marià Manent hi ha bona part del pòsit literari de la darrera novel·la per a adults d'Anna Murià. Les característiques líriques del llenguatge i el seu component simbòlic són una de les fonts d'alimentació del relat. L'autora hi explota al màxim la matèria poètica per tal d'evocar records i sentiments del passat, però també per tal de construir un univers ple de ressons de la seva obra i de la del company.

Els elements més significatius ja es van aplegant al primer capítol del llibre, quan es descriu l'inici de la guerra a Barcelona i es presenten diverses situacions que retraten el clima bèl·lic del carrers:

Clareja. A l'horitzó de l'alba ronquen avions. És una alba rosada, prometedora... Les platges esperen, amb la seva estesa de tendes i el seu pressentiment de sol roent, i el seu alegre onatge, i els colors... Xiula el primer tren de la costa. Cares colrades, vestits blancs, motxilles. Trona sordament al fons de l'aurora, dins de la matinada. En els pàl·lids matisos del cel ronquen avions. Va creixent la llum. Bramula l'horitzó proper, un invisible horitzó ciutadà. El sol ascendeix. Fuselleria. El diumenge barceloní es deixonda astorat. Pugen fumeres vers el matí clar. Retrunyen canonades. Ja no és un introbable horitzó d'explosions sordes: ara la ciutat se les sent a dins, cada vegada més endins, retronants (p. 60).

En aquesta descripció d'un matí de bombardeigs, hi abunden les figures retòriques: metàfores («ronquen avions», «pressentiment de sol roent»), paradoxes («pàl·lids matisos») i personificacions («la ciutat se les sent a dins»).

El lèxic és un dels elements més vistosos del llenguatge. Es caracteritza per un traçat poètic que s'allunya de la col·loquialitat. No hi apareixen frases fetes o refranys

323 Marià MANENT, *El vel de Maia. Dietari de la Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona, Destino, 1975, p. 41.

populars, ni dialectalismes o expressions pròpies de l'oralitat. Es tracta d'un llenguatge solemne, sovint artificios, que vol ser refinat, i que obeeix a la voluntat d'oferir una forma i uns efectes molt concrets. L'estil que adopta Murià, en alguns moments feixuc i ampul·lós, respon al desig de dotar d'un aparat simbòlic bona part dels esdeveniments que hi són narrats, especialment aquells que van marcar l'autora (la guerra i l'exili). No només pretén relatar alguns moments significatius de la història del país (especialment l'etapa de l'exili), sinó plasmar un estat d'ànim col·lectiu i individual que converteix la novel·la en material històric i autobiogràfic però sobretot líric i psicològic.

A mesura que avança, es descobreixen símbols (ficticis o reals) que es van relacionant amb l'entramat argumental i que adquireixen un sentit totèmic. Aquest és el cas del tercer capítol, amb l'element del roure, l'arbre que obre les portes (o les tanca) de la frontera natural dels Pirineus:

Era un roure dels Pirineus, un arbre que duia a les venes nuoses i a l'ample front de brancam tota la puixança de la serra. El fred feia el cel d'acer. Els lloms de la terra abrupta ondulaven amansits sota l'herba entebionada pel sol del migdia. Pujava de la vall propera remor de multitud, inusitada i tràgica remor, en aquelles soledats.

Tots deu o dotze, escampats a l'entorn del roure, miràvem vers l'espai enllà de les muntanyes, l'espai de demà, del principi. Mig milió d'éssers començarien una existència inconeguda, cada u la seva i la de tots. Un principi, altres principis, iguals en impuls i diferents de faisó per a cadascú (p. 126).

L'aparició del roure, com a al·legoria del darrer pam de pàtria que trepitgen els personatges, esdevé l'emblema del final d'una etapa, la que és anterior a la guerra, i l'inici d'un nou període, el de l'exili. Les exaltacions de la terra entorn del roure també van relacionades amb la idea panteista de la natura com la suma de tot el que és l'ésser. La imatge del roure de gran brancada adopta un sentit gairebé espiritual, místic, quan la Martina, la Delmira i la Berta s'agafen les mans i l'envolten en senyal de ritual: «Recordeu aquest roure!... El darrer moment de pàtria que totes tres s'endugueren en silenci, com una eucaristia» (p. 128). La idea universalment reconeguda de l'arbre com a element d'unió entre el cel i la terra es visualitza conceptualment com un lligam de passat i present, pàtria i exili.

No és estrany que Murià escollís un arbre com a insígnia de transformació, perquè no era el primer cop que apareixia en la seva obra. A la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* ja n'havia fet esment en relació amb un altre episodi vital. Es tracta dels inicis de la relació de la parella, la nit en què tots dos van sortir a passejar pels voltants de Roissy-en-Brie i Bartra li va proposar d'unir-se sota un arbre.³²⁴ Agustí Bartra també evocà aquest moment en la narració «L'evangeli del vent», però en el seu cas l'arbre adoptava un sentit completament metafòric: «Penso que sou una dona... sense arbre.»³²⁵ El poeta ja havia fet ús d'aquesta imatge al *Crist de 200.000 braços*, en què apareix la branca florida d'un ametller com a símbol de pau,³²⁶ una idea molt propera al roure portador de llibertat d'*Aquest serà el principi*.

La imbricació del símbol de l'arbre en l'obra de Bartra i Murià queda definitivament palesa quan en Víctor s'assimila al mateix roure:

A l'hora decisiva, al moment cabdal, quan Víctor, entre els altres, alçà tota la seva estatura en oferiment definitiu, Martina, callada, el mirava.

Alt. Els cabells llargs fins a la nuca des de les grans entrades al front, cargolats de les puntes, foscos i amb vetes argentades, tenien un to verdós i gebrat de fullatge hivernal.

Alt, fibrós, nuós, assaonat pels anys, pell d'escorça marcada pel viure. Als ulls un resplendor fosc, serè de supèrbia i fermesa: miraven el món de fit a fit.

Era com un roure (p. 380).

El destí final del personatge (guarda moltes similituds amb Bartra), és a dir, la seva autorealització i reconeixement popular com a escriptor en tornar a la pàtria, queda representada pel mateix arbre que havia simbolitzat el conjunt dels exiliats.

324 «Després em proposà de sortir a passejar dins la nit ventejada. Passàrem per un senderol entre marges d'herba blana. Potser, enmig del silenci, vaig preguntar-li què pensava. M'assenyalava un gran arbre de brancatge estès inclinat cap a terra. -Estava pensant -digué- que vós i jo podríem unir-nos sota aquell arbre.» L'episodi fou tan important per al futur de la parella que Murià el va recrear a «Hosanna»: «Sota aquell arbre sacsejat pel vent la sang hauria pogut unir-nos.» Anna MURIÀ i Agustí BARTRA, *Dos contes autobiogràfics*, op. cit., p. 23.

325 *Ibidem*, p. 31.

326 Murià en parla a *L'obra de Bartra*, a propòsit de la relació amb la poesia de Maragall: «La idea de fer un símbol de la florida branca d'ametller, bandera de llibertat i pau i vida, procedeix de Maragall, qui en un breu poema saluda l'arbre amb aquell "Déu te guard, bandera blanca... Ets la pau que s'anuncia..." i en la prosa *La lliçó dels ametllers* en diu "l'arbre de la llibertat"». Anna MURIÀ, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, op. cit., p. 150.

Encara hi ha un altre element que convé destacar sobre aquest arbre: la idea del roure com a inici i final, lligada al títol de l'obra. Al final del passatge que hem citat en començar el capítol, hi apareix la idea d'un principi de principis, el cúmul de nous itineraris que apareixen al llarg del periple vital («un principi, altres principis»). Murià ja confessa al pròleg que aquest és un dels sentits de la novel·la:

Tan sovint, en la nostra existència, ens sembla que som a un nou principi... Veiem apropar-se un tombant, una nova època. Diem, llançant a l'oblit el ja viscut: aquest sí que serà el principi. Tenim tants principis... Potser la vida és un infinit repetir de principis. Heus ací el sentit primordial d'aquesta novel·la i la raó del seu títol (p. 11).

Si la vida és un conjunt de començaments, aquesta novel·la també ho és. Per això cada capítol es construeix com un ens autònom en què la vida dels personatges es va transformant. Al llarg dels sis episodis també s'assoleixen nous estadis relacionats amb les circumstàncies històriques que s'hi presenten. A «El camí del trasbals» (el títol dóna fe de l'esfondrament que implica l'arribada de la guerra) els personatges encara maduren, són joves i les seves trajectòries no estan gens encarrilades. A «Focs a la ciutat» (en relació amb els bombardeigs de ben entrada la guerra), els protagonistes s'han anat agrupant i aparellant, per bé que les relacions encara són molt inicials. A «Hi hagué un roure als Pirineus» es retrata la marxa de l'exili; a «La terra oscil·lant», la varietat de destinacions dels primers mesos de l'exili; a «Els dies nous», l'arribada a les diferents localitzacions americanes, i a «Enigma i afirmació», la incertesa del final del desterrament i el retorn a la pàtria.

Encara hi ha un altre aspecte que fa acte de presència al llarg de l'obra: el dubte del futur en relació amb l'enigma que implica el final d'una guerra no esperada i un exili forçat. Un dels temes centrals és el dubte sobre la certesa, valgui la paradoxa, com ho evidencien nombroses referències: «temps a venir tots dubtaríem que fos real el present i el passat [...] "hi ha coses certes?"» (p.129).

Aquest tema, recurrent en la producció de Murià, aporta la mateixa clau temàtica que la penúltima novel·la. Al pròleg hi trobem una de les afirmacions més categòriques de tota l'obra: «*Aquest serà el principi* és un llibre de dubte» (p. 13), igual

que *Res no és veritat, Àlicia*, com afegeix l'autora unes línies més endavant: «*Res no és veritat, Àlicia*, sí que ho és, també.»

Des d'aquesta perspectiva, la qüestió del dubte enllaça amb la idea que un relat mai no té un inici ni un final definit, sinó que es comença i s'abandona a mig trajecte. Murià al·ludeix a una famosa citació de Paul Valéry: «un poema no s'acaba mai, ve un moment que s'abandona». Murià afegeix que «l'autor tria una hora de la vida dels personatges i des d'allí els explica, els fa explicar-se».³²⁷ El darrer matís d'aquestes paraules sobre qui relata la història dels personatges «els fa explicar-se» també revela el dubte que planava en relació amb el narrador i el caràcter autobiogràfic de l'obra.

El component naturalista s'incrementa a mesura que s'insereixen descripcions paisatgístiques, íntimament relacionades amb el contingut temàtic. Aquest és el cas del fragment que retrata el llac de davant de «la cabana dels aurons», on Murià i Bartra es van allotjar durant un hivern, abans de traslladar-se a Bayville:³²⁸

-Al llac hi ha tot d'infinits. Infinits són els seus blaus. Aquí al meu davant és turquesa. Allà, a la raconada, fosc. A l'extrem d'aquella banda, enlluernador, esclatant, gairebé blanc, gairebé or, un ramell de fars blaus. Diries que el blau, un color tan manyac, pugui ser llum flamejant? I ho és, sota el fueteg del sol... Infinits són els verds de les seves vores: aquí tendre, allí gairebé negre, més enllà com maragda i al costat groguinós. Ell mateix infinit, el llac. No té principi ni fi (p. 275).

El paisatge serveix a l'autora per a representar simbòlicament aquells temes que apareixen a les seves obres; en aquest cas, el concepte d'inici i final. L'exemple de l'infinat del llac, sense principi ni fi, té un clar paral·lelisme amb el sentit de la novel·la (i de la concepció de la vida de Murià): res no té un principi ni un final.

Si bé és cert que la contemplació del paisatge és potser, típicament, característica dels poetes que dels novel·listes, l'autora es llença a l'exercici de l'observació del que l'envolta com a font d'inspiració literària. La imaginació i les

327 Anna MURIÀ, *Aquest serà el principi*, op. cit., p. 9.

328 «El *cottage* es trobava a quatre quilòmetres de la població, elevat sobre un ramal de carretera poc transitat, voltat de bosc i enfront d'un llac. Pertanyia a una granja composta de dues cases i un graner, que s'entrellucaven entre els arbres a l'altra banda del camí.» A la mateixa *Crònica* Bartra parla del llac en una carta que envia a l'amic Antoni Ribera: «T'he llegit a la riba del llac, jagut damunt l'herba i, a l'ombra dels arbres... Vivim en un *cottage* completament voltat d'aurons des del qual es veu el llac proper on cada dia remo durant una hora.» *Ibidem*, p. 168 i 169.

sensacions s'apoderen de les impressions, que ultrapassen les explicacions purament descriptives. El detall de les imatges cromàtiques i les metàfores («un ramell de fars blaus») i les sinestèsies («aquí tendre») aplicades als colors ens remetent al món oníric dels contes de l'exili.

Les descripcions dels paisatges de vegades van lligades a episodis de gran significat de la vida dels protagonistes. Vegem-ne un exemple:

Però com cada any florien les xicrandes! Primavera, amorosament esplèndides, d'ací i d'allà eixien per damunt de la tàpia d'un jardí i escampaven llurs cabelleres lila; des de lluny ja s'albirava, en el parc, el massís de ramatge carregat de flor amb una exuberància que diríem folia, que hauria estat folia de procreació sense aquella delicadesa virginal del dolçament lluminós color de violeta pàl·lida. Com si a l'esclat de la frenesia tropical es mesclés l'art d'un jardí anglès. Per l'ample sender, sota l'alta volta morada que formaven els grans arbres, sota el gotejar intermitent d'aquelles clares violetes arbòries que la brisa arrencava encara joves i fresques per encatificar-ne la terra, trepitjant aquell escampat gemat, Martina somreia a la cançó interior de la seva eufòria encisada: No... no sóc eixorca, no... Sentiu xicrandes de la gran florida? Oh quina joia... Víctor i jo, dues llavors (p. 274).

La natura es converteix en la viva imatge de la relació d'en Víctor i la Martina, «dues llavors» enmig d'un paisatge de primavera. L'acumulació d'adjectius qualificatius («dolçament lluminós color de violeta pàl·lida», «clares violetes arbòries»...) i la voluptuositat dels recursos expressius («amb una exuberància que diríem folia», «l'esclat de la frenesia tropical»...) evidencia el gust per la descripció metafòrica de la terra, encara que això llevi certa agilitat al llenguatge.

El fragment corrobora el caràcter poètic (fantasiós) dels episodis amorosos de les seves obres. El concepte d'un amor oníric i llegendari, sovint irreal, també fa acte de presència als diàlegs entre la Berta i l'Abel o en els passatges que evoquen Haima. La prosa de Murià sempre es caracteritza per l'ús d'uns elements comuns que giren entorn de la poèticitat.

La influència de l'obra de Bartra s'intensifica amb la intercalació de versos seus. A l'inici de la novel·la es reproduïx una estrofa de *L'evangeli del vent*: «Ésser en el cor del temps un destí de collita/que agenolla el seu or prop dels foscos pujols». El

poema recrea un diàleg amorós entre l'home i la seva enamorada (Bartra i Murià), en què es posa de manifest el caràcter fatídic (en el bon sentit del terme) de la relació. L'adveniment d'un destí a prop dels «foscus pujols» recrea l'amor de la parella, que va néixer a les acaballes d'una guerra. Com havíem apuntat, en la novel·la apareixen dos personatges bartrians, Ariel i Adila.

A l'exili, amb l'aparició del tema de la maternitat de la Berta, el narrador insereix un vers de *Marsiàs* i *Adila*, «i planyo les immòbils corbes de les muntanyes» (p. 265), que en les primeres edicions de l'obra trobem amb un adjectiu canviat: «si planyo les materns corbes de les muntanyes». Sigui com vulgui, el vers constitueix una al·lusió a la maternitat. En un altre sentit ben diferent, però també amb el recurs d'un vers de Bartra, l'autora aborda el tema de la mort. Al final de l'exili en Víctor escriu una carta a en Roger per donar-li consol per la mort del pare i hi inclou un vers de Bartra: «solitud de naufrag filial» (p. 358), de *Rèquiem*, la composició en quatre cants en què el poeta lamenta la mort del pare. A la carta en Víctor recorda a l'amic aquest vers i el moment en què el van llegir plegats, tot citant Bartra.

Són també abundants els referents bibliogràfics o les citacions literàries que fan acte de presència a *Aquest serà el principi*, encara que en molts casos aporten un sentit que no va més enllà de l'anècdota narrada, com és el cas de la citació final d'*El ventre de París*, d'Emile Zolà, «quels gredins que les honnêtes gens!» (p. 96), que fa servir la Berta quan parla dels assassins de Haima; o els llibres que llegeixen en Víctor i la Martina abans d'embarcar-se a la República Dominicana: ell llegeix *La nausée*, de Sartre, i ella, *Claudine*, de Colette. L'aparició d'aquests llibres, com en bona part de les novel·les de Murià, no deixa de ser un factor de caracterització dels personatges: en Víctor llegeix el filòsof existencialista per excel·lència i la Martina una de les novel·listes de l'època més sexualment alliberades. Des d'aquesta perspectiva, el caràcter de tots dos s'anirà perfilant al voltant d'una manera de veure el món, lligada als esdeveniments que canvien el curs de les seves vides.

També funciona com a descriptor la música, com és el cas de l'aparició de la melodia que «recordava *Els sirgadors del Volga*» (p. 171), la cançó tradicional russa inspirada en el quadre d'Ilya Repin. L'al·lusió no sorprèn si tenim en compte dos fets: el

primer, la relació de l'Abel i la Berta amb l'univers russòfon, i el segon, la coneguda anècdota d'Obiols i Rodoreda, que sovint interpretaven junts «Otxi Txòrnia» (Ulls negres) quan eren a Villa Rosset.³²⁹

Des del punt de vista simbòlic i psicològic, encara convé analitzar un altre aspecte recurrent en l'obra de l'escriptora: el nom dels personatges i la seva significació. A *Aquest serà el principi* tant els personatges principals com els secundaris porten algun nom relacionat amb la seva personalitat.

Víctor Montclar té un nom d'origen llatí que significa «el vencedor» (el cognom ja parla per si sol); l'apel·latiu és ben esclaridor si tenim en compte que el personatge s'inspira en la figura d'Agustí Bartra. El nom de Martina Ordal, també d'origen llatí, prové de Mart, el déu de la guerra, i no sorprèn ja que sembla que la protagonista està inspirada en Anna Murià, fet que la converteix en el personatge que més s'assimila a la guerra i l'exili.

El nom de Roger Galceran prové del germànic i vol dir «gloriós», força indicat tenint en compte que es basava en Calders, un dels escriptors més ben valorats de la postguerra.

De la mateixa procedència és el nom de Berta Mariner i vol dir «brillant», una característica adequada per a un personatge inspirat en una escriptora a qui Murià admirava. El nom de Maria Bonaire prové de l'hebreu i vol dir «l'escollida», també il·lustratiu tenint en compte que el personatge s'inspira en la segona muller de Calders; el cognom encaixa a la perfecció amb el personatge, una noia molt afable.

El cas de Delmira Pineda també és revelador. El cognom («lloc ple de pins») és molt proper al de Mercè Rodoreda («camp ple de roldor»). La similitud dels apel·latius no és casual ja que aquest personatge s'inspira tant en Murià com en Rodoreda.

En relació amb aquest aspecte, si canviem l'accentuació del cognom de Murià i el posem a la "u" (Múria), el cognom passa a tenir el significat d'una planta. No

329 Anna MURIA, «Mercè Rodoreda viva», dins Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià: 1939-1956*, Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1992, p. 35-36.

deixa de ser curiós que Murtra (el cognom de l'Eloi) també sigui el nom d'una planta, i que «Bartra», company de l'autora, signifiqui «camp».

Hi ha dos personatges que tenen un nom encara més especial. Es tracta de Haima i l'Abel. El primer, un nom d'origen grec, significa «sang», apel·latiu que apareix diverses vegades a l'obra («lligam de la sang», p. 88) i que corrobora l'interès simbòlic pels noms de l'autora. En el cas d'Abel, un nom d'origen hebreu que vol dir alè, l'aparició del significat és encara més patent: «Jo sóc Abel, l'alè, el permanent» (p. 136), «l'alè de l'Urgell» (p. 162), o «un alè heretat de Haima» (p. 166).

En la darrera obra de Murià, així doncs, és ben visible la presència del món dels símbols i la poesia, no només com a concepte estilístic sinó com a via d'inserció d'un univers que reflecteix la seva vida i la del seu company. La força dels records, tant els més terribles de la guerra i l'exili com els que retraten els paisatges més abellidors, impulsa l'escriptora a evocar-los poèticament per poder fer-los sobreviure.

És palès que un dels elements constitutius més destacables d'*Aquest serà el principi* és el caràcter autobiogràfic, que comparteix línies i vectors ben similars als de l'obra memorialística: la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra* i les *Reflexions de la vellesa*. Així ho evidencien els nombrosos passatges reportats paral·lels a la novel·la i a les dues obres. Com apunta Sam Abrams al pròleg de la *Crònica*, l'obra presenta tres nivells: biogràfic, autobiogràfic i cronístic, tres valors aplicables a la darrera novel·la de Murià.

L'opció de l'autoreferencialitat no comporta cap novetat perquè havia sobresortit en bona part de la narrativa de Murià: *La peixera*, *Via de l'est*, *El llibre d'Eli* i *Res no és veritat, Alicia*. Si la primera obra esdevé la ficcionalització dels anys de joventut, la segona constitueix una crònica dels primers mesos de l'exili a Roissy-en-Brie, la tercera un reflex de l'experiència de la maternitat i la quarta (la menys autobiogràfica de totes, per bé que conté personatges i trajectòries molt properes a les de Murià) un mirall de les inquietuds de la maduresa. *Aquest serà el principi*, la cinquena i l'exemple més notori de la inspiració autobiogràfica, presenta la vida d'uns personatges que es basen, en bona part dels casos, en persones reals.

Així, l'espai biogràfic d'aquestes representacions queda completament imbricat en l'espai autobiogràfic (els trajectes vitals d'en Víctor i la Martina, que

representen Bartra i Murià, destaquen per sobre dels altres) i en el cronístic (el testimoni com a literatura de guerra i exili és cabdal).

L'altre element remarcable de l'obra és la forma lírica de la prosa, que no dilueix els territoris històrics i autoreferencials, sinó que s'hi entrellaça per tal d'aportar-hi un contingut essencialment metafòric.

El llenguatge preciosista de la construcció narrativa comporta l'aparició d'aspectes d'arrel simbolista: la contemplació de l'extern, els anhels de transcendència, la fusió dels estats anímics amb la música i la natura i la preponderància d'una visió èpica i imaginativa d'allò que els envolta.

Des d'aquest punt de vista, *Aquest serà el principi* és una novel·la de marcat to poemàtic, amb una estètica simbolista (Murià obre el pròleg amb un vers de Valéry), fet que no sorprèn si tenim en compte la inspiració modernista de les primeres obres i les tendències cap al misticisme i el món del somni de les narracions de l'exili i del retorn.

5.5.4. Autobiografisme: el pes del narrador

Anna Murià escrigué *Aquest serà el principi* entre l'exili americà i Catalunya durant més quaranta anys. Malgrat que la redacció va patir diversos canvis, supressions i reelaboracions, la novel·la és, sens dubte, la més ambiciosa de tota la seva producció literària. La mateixa autora confessava al pròleg de l'obra que «és la novel·la de la meua vida», no només en el sentit temporal de la redacció sinó també pel que fa al seu component autobiogràfic.

La construcció del discurs narratiu planteja l'anàlisi de la vida d'uns personatges reals i el seu món interior a partir d'una acció que té lloc en un temps lineal i cronològic i en unes localitzacions fàcilment identificables. Parteix, així doncs, de la pròpia experiència vital de l'autora i recull el testimoni d'un període històric clau pel que fa a la política i la cultura de la Catalunya del segle XX.

La tonalitat global del llibre manifesta una densitat filosòfica, que ja trasllueix a les primeres línies del text: «*Res no tinc per segur sinó la cosa incerta*» (p. 17), un vers de François Villon que anticipa, de manera programàtica, les idees que Murià vol transmetre al llarg del relat i que ella mateixa explica al pròleg: «dubtar, dubtar... Potser enmig de la immensitat nebulosa de dubtes hi ha el centre incandescent de la veritat autèntica» (p. 13). La qual cosa demostra, d'una banda, la continuïtat temàtica de la seva anterior novel·la, i de l'altra, la voluntat de deixar constància que allò que el lector llegirà és tan fictici com real. La diversitat de veus narratives que conformen l'aparell transmissor del relat contribueix en aquest sentit.

A l'inici de l'obra hi ha un primer narrador extradiegètic-heterodiegètic (omniscient), que cobreix tota la història i que es combina, a mesura que avança la trama, amb un narrador intradiegètic-homodiegètic (és testimoni dels fets però no n'és el protagonista) i un narrador intradiegètic-autodiegètic (és el protagonista de la història). Les tres veus estan situades al mateix nivell narratiu (cap és superior a les altres), fet que permet a Murià reunir moments d'«objectivitat» amb informacions que s'endinsen en la psicologia dels personatges.

La singularitat de la operació es rebla amb un narrador heterodiegètic, que s'acobla al monòleg interior dels personatges (allò que en alguns casos es coneix com a narrador monoomniscient, és a dir, és extern però relata la història des del punt de vista d'un personatge). Vegem-ne un exemple a l'inici del primer capítol:

El fet és que ja ha caigut. Ja és com totes aquelles. Amb la receptivitat crispada pel seu drama, troba a cada gest, a cada paraula d'Eloi, un sentit denigrant. Casar-s'hi! No, ell ni ho pensa ni en té cap desig. Ningú no es casa amb la dona que se li ven. No, jo no sóc així! Ell m'ha fet així. I aleshores es revolta contra ell. És l'home ric que creu que tot es pot comprar. Allò tan adotzenat. Tot el que no val diners no té valor; i tot el que es pot pagar, en té poc. Volia comprar-me. Com que vaig donar-me de franc, em vaig desvalorar. Però ara em menysprea perquè a la fi, com a tothom qui el volta, m'ha dominat l'interès. Ja li demostraré, algun dia, que no sóc com altra gent que coneix.

Eloi protesta. És que necessites sempre crear-te una complicació? Estaria bé si no hi emboliquessis els altres. Mai no parles planerament. Sempre el to agressiu o el to de plany. Que no agradeixes? Que no et planys? Ja saps que sí. A vegades només amb un somriure. M'exciten els nervis, els teus somriures d'atractiu. En tens una varietat!

Molt expressius... Però sempre ataquen. Vols pitjor atac que el rictus de la víctima?
Negaràs que et presentes com la meva víctima?

La seva víctima. La tirania del poderós. Fins li nega el dret de sofrir. Vençuda, humiliada, i no pot dir que és vençuda i humiliada! Per què? Doncs, perquè ella és pobra i ell és ric (p. 22-23).

En aquest cas, Murià utilitza el monòleg interior per a plasmar els pensaments de la Gabriela, als quals s'hi afegeix la veu d'un narrador monoomniscient, que els interpreta mentre avança el discurs.

Després, el narrador dona pas a un altre personatge, l'Eloi, que respon les paraules de la Gabriela, per bé que el diàleg no és complet perquè abans només s'havia inserit el monòleg interior de la noia. Al final del fragment el narrador monoomniscient es fusiona amb la seva veu.

El quadre següent pot aportar una visió més clara i immediata d'aquesta actuació:

Discurs	Tipus de narrador
El fet és que ja ha caigut. Ja és com totes aquelles. Amb la receptivitat crispada pel seu drama, troba a cada gest, a cada paraula d'Eloi, un sentit denigrant.	Extradiegètic-heterodiegètic
Casar-s'hi! No, ell ni ho pensa ni en té cap desig. Ningú no es casa amb la dona que se li ven. No, jo no sóc així! Ell m'ha fet així.	Monòleg interior (o narrador monoomniscient)
I aleshores es revolta contra ell.	Extradiegètic-heterodiegètic
És l'home ric que creu que tot es pot comprar. Allò tan adotzenat. Tot el que no val diners no té valor; i tot el que es pot pagar, en té poc.	Extradiegètic-heterodiegètic (si ho relata el narrador omniscient)/monòleg interior (si ho pensa la Gabriela)
Volia comprar-me. Com que vaig donar-me de franc, em vaig desvalorar. Però ara em menysprea perquè a la fi, com a tothom qui el volta, m'ha dominat l'interès. Ja li demostraré, algun dia, que no sóc com altra gent que coneix.	Monòleg interior (o narrador mono-omniscient)
Eloi protesta.	Extradiegètic-heterodiegètic
És que necessites sempre crear-te una complicació? Estaria bé si no hi emboliquessis els altres. Mai no parles planerament. Sempre el to agressiu o el to de plany. Que no agrdeixes? Que no et planys? Ja saps que sí. A vegades només amb un somriure. M'exciten els nervis, els teus somriures d'atractiu. En tens una varietat! Molt expressius... Però sempre ataquen. Vols pitjor atac que el rictus de la víctima? Negaràs que et presentes com la meua víctima?	Monòleg interior (o narrador monoomniscient)
La seva víctima. La tirania del poderós. Fins li nega el dret de sofrir. Vençuda, humiliada, i no pot dir que és vençuda i humiliada! Per què? Doncs, perquè ella és pobra i ell és ric.	Monòleg interior (o monoomniscient)

Sovint, quan el narrador extradiegètic s'introdueix en el pensament dels personatges, el discurs es visualitza sense guions o cometes, per tant, el lector ha d'estar atent si vol saber on comença i on acaba el discurs del narrador extern:

Sento el cap que em dóna voltes i els ulls em sagnen d'ira. He besat aquesta dona! Tu, Gabriela... L'insult més barroer de la meua vida! Tu... voldria matar-te, per ofegar en tu aquesta sentència que m'has llençat. Res propi... Ah! Ma...! Val més contenir-se!

Les ungles se li ensorren als palmells. Boja? Malvada? Voldria tornar-li gola endins les paraules que acaba de dir. Prem els llavis (p. 24).

El ball de veus narratives que es combina en un sol passatge agilitza el discurs i difumina el narrador (disposat en tercera persona), la qual cosa disminueix, en certa mesura, el grau de proximitat de l'autora amb el relat.

Tanmateix, a partir del tercer capítol s'edevé un punt d'inflexió: el narrador extradiegètic es converteix en testimoni, transformant-se d'aquesta manera en narrador homodiegètic:

M'he declarat testimoni de memòria fidel, però no hi ha cap memòria que pugui registrar res més que uns instants colpidors, unes imatges vives entre la riuada violent d'instants colpidors i d'imatges vives fins a sagnar, tots enllaçats i encavalcats tumultuosament. Ningú no pot contar la història d'aquelles hores, ningú no podria saber mai ben bé com les morí. Qui servaria el record –destacat entre altres records boirosos– d'uns carrers gironins envaïts de gentada deambulant o asseguda o ajaguda, qui el de la desfilada per les carreteres d'uns estranys nòmades a milers i milers, avalotats i abatuts, carregats, apressats, a peu o amuntegats en vehicles de tota mena (també algun automòbil en bon estat, com el que portava Blanca Balsareny amb un parell d'alts funcionaris i un maletinet on duia les joies i una maleta amb els millors vestits), tots, com estremida i retorçada agulla de brúixola, cercant obstinadament el nord; o la visió d'un roure dels Pirineus, fita i final del principi; o la impressió del primer contacte amb l'estranya pau d'un país familiar i aliè, amorós i hostil, propi i estranger (p. 121-122).

La narració retrospectiva es torna homodiegètica per mitjà de l'aparició d'un narrador testimoni, que relata en primera persona les experiències de la vida d'uns personatges, de les quals forma part, sense ser-ne (aparentment) el protagonista: «m'he declarat testimoni».

En el decurs del tercer capítol el relat presenta un desdoblament d'aquesta personalitat, que passa de la primera persona del singular a la primera del plural: el narrador pren partit d'uns fets que anteriorment només havia atribuït als protagonistes:

Temps a venir tots dubtaríem que fos real el present i el passat. Hom esguardaria al seu entorn i dubtaria que allò fos real, aquella habitació, aquella taula, aquella

finestra. Hom voldria cridar: No! No és cert! Mai no he estat sota un roure dels Pirineus! I una remor aspra de fullatge baixaria cap a nosaltres. Clouríem els ulls. Hi ha coses certes? (p. 129).

L'actuació no sorprèn tenint en compte la voluntat d'Anna Murià de posar en dubte la veracitat de la història (com ocorre a *Res no és veritat, Alícia*), sobretot pel que fa a la concepció de la temporalitat.³³⁰ El joc de veus narratives no deixa d'evidenciar l'afany de l'escriptora d'acostar-se a la realitat i allunyar-se'n a la vegada, de barrejar episodis i espais temporals per tal de confondre el lector:

Veig que avanço i retardo situacions, que salto enrere i endavant, que barrejo el temps, que esbullo els fulls del calendari. Us en demano perdó, si és que sou amants d'allò que en diuen ordre cronològic. Veureu, jo no registro fets a mesura que s'esdevenen davant dels meus ulls, sinó que evoco moments viscuts en un passat, uns passats, agavellament en el record. Narració sense ordre, però amb concert. En el temps de la memòria s'encavallen els moments de dimensions no pas naturals (hi ha una mida natural del temps?) ans arbitràries d'un arbitri misteriós. La previsió pot tenir calendari, però no l'evocació. Els dies nous que vull reviure no són sis o set, ni són de vint-i-quatre hores: són anys amuntegats (p. 280).

Resulta ben insòlit com, de cop, mitjançant l'evocació del passat en primera persona del singular l'escriptora capgira el discurs d'*Aquest serà el principi* i el converteix en material memorialístic.

Aquí, la memòria de l'autor, és evident, juga un paper clau en la consecució de la història, com succeeix en l'articulació de tot tipus de literatura del jo (permet el lligam entre el present i els esdeveniments més llunyans de la infantesa). Si l'obra de Murià posseeix característiques d'un llibre de memòries és perquè reconstrueix uns fets històrics que la van marcar.

330 «*Aquest serà el principi* és un llibre de dubte, cosa que no era en els seus primers anys, quan parlava de focs. La meua novel·la publicada el 1981, *Res no és veritat, Alícia*, sí que ho és, també. En tots dos últims llibres meus hi ha el dubte: l'un dubta de la veritat, l'altre dubta de la fi i el principi.» *Ibidem*.

La novel·la és autobiogràfica perquè reconstrueix la identitat de l'autor de l'obra³³¹, la qual cosa permet molt sovint que el text camini amb una altra forma: l'autoretrat literari.

Encara que Murià no hi apareix amb el seu nom, hi és present per mitjà dels personatges, especialment de la mà de la Martina, de qui sí que se'n fa un retrat.

Al final de la novel·la l'escriptora es confessa, a tall d'epíleg, i explica els motius pels quals escriu, els insereix dins del relat, fet que no resulta estrany tenint en compte que tota l'obra és producte del que ella ja anticipa al pròleg, la seva història personal empeltada d'una prosa ficcional:

He volgut lligar caps solts, nuar fils dispersos, però sempre he pogut, en resten molts de penjants i la mostra resulta desdibuixada, més ben dit, no hi ha mostra, sinó un desordre semiabstracte com el d'aquests tapissos moderns de materials rebels i vores amb serrells desiguals. En el meu teixit no aconsegueixo l'acabat. La vida és, tanmateix, esflagarsada (p. 380).

És aquest esflagarsament el que defineix l'ànima de la novel·la. La incidència del narrador (extradiegètic i intradiegètic, testimoni i protagonista), que pretén despistar el lector i allunyar-lo dels fets verídics (sense apartar-li'n), confirma el pes del narrador autodiegètic (que es fa passar per testimoni) i el caràcter autobiogràfic de l'obra.

Anna Murià va escriure durant quaranta anys una obra que n'abarca vuitanta de la seva vida i que involucra trajectòries de persones rellevants de la cultura i la política catalanes del segle XX. La novel·la és, en paraules de Jaume Aulet, «un retaule literaturitzat de la Catalunya contemporània i un testimoni de l'experiència de tota una generació»,³³² un «roman à clef»³³³ dotat d'un ric entramat d'elements verídics i

331 Lejeune la defineix com «Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality». Philippe LEJEUNE, *On autobiography*, Minnesota, University Press, 1989, p. 4.

332 Jaume AULET, «Ente l'exili i el retorn», *Serra d'Or*, 467 (novembre 1998), p. 46.

333 Sam ABRAMS, «Digues si us plau i gràcies», *Serra d'Or*, 467 (novembre 1998), p. 41.

ficcionals. El llibre és, en definitiva, un text paral·lel a la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, o dit d'una altra manera, *Aquest serà el principi* és un llibre de memòries novel·lat. Per això l'operació de l'escriptora és tan insòlita com singular: la novel·la inclou elements pròpis de l'autobiografia (autoconsciència conjugada amb experiències vitals, relat retrospectiu narrat des del punt de vista de l'escriptor i visió general en temps present sobre fets del passat als quals s'otorga un sentit de vida); i la memòria (voluntat de retratar esdeveniments externs i deixar-ne constància per la posterioritat).

Pel que fa a les característiques autobiogràfiques, cal subratllar el fet que l'autora deixa constància de tota una vida (no només dels elements més rellevants), per això, el relat va més enllà de les circumstàncies. En l'exercici de Murià hi ha la voluntat de presentar la vida dels personatges com una evolució (la seva personalitat es forma a partir de la interacció amb el món) i com una revelació (s'intenta descobrir l'origen de la seva personalitat, com i perquè ha canviat i d'on va sorgir). «El prelude postergat» n'és una bona prova. S'hi retrata la infantesa dels personatges i s'ofereixen detalls del seu caràcter, que es va desenvolupant ben entrada la trama.

Dels primers temps de la Martina no en tenim dades biogràfiques concretes però se'ns descriu l'ambient familiar (asfixiant i repressor) i l'inici de l'activitat literària de la noia, que comença a escriure per evadir-se dels de casa, tal i com feu Anna Murià. El personatge també s'identifica amb Anna Karenina, igual que la protagonista d'«Hosanna» i la mateixa Murià a la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. A mesura que l'obra avança s'aporten alguns apunts biogràfics de la Martina que recorden la trajectòria de l'escriptora. Un cop ha començat la guerra Berta Mariner comparteix casa amb la Martina (Rodoreda i Murià coincidiren a la Institució de les Lletres Catalanes) i amb l'arribada de l'exili la correspondència entre els dos personages dibuixa l'intercanvi epistolar de les escriptores: «El nostre Guinardó de les acàcies i els carrers costeruts, dels jardins ben regats i les vistes damunt la ciutat!»,³³⁴ explica la Berta. Rodoreda a les *Cartes a l'Anna Murià* exclama: «Torna, torneu així que us sigui possible. Tindrem una caseta a Sant Gervasi i de tant en tant farem visita».³³⁵

334 Anna MURIÀ, *Aquest serà el principi*, op. cit., p. 233.

335 Anna MURIÀ, Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià*, op. cit., p. 62.

En conclusió, la fórmula triada per l'autora per retratar tota una vida comprèn una actuació bidireccional: *Aquest serà el principi* (la novel·la empeltada d'elements autobiogràfics) i *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, l'obra que, versant sobre la vida del company, tracta majorment de la vida de la parella. Desconeixem quina de les dues fou la que establí les bases arqueològiques de l'altra però els ingredients de totes dues fotografien un mateix trajecte vital: el d'Anna Murià.

Sigui com vulgui, *Aquest serà el principi* significa la plenitud i la culminació de l'empremta autobiogràfica de tota l'obra de l'escriptora. La darrera novel·la d'Anna Murià és important per la seva dimensió històrica, un factor intrínsec en qualsevol autobiografia, i pel valor documental: s'hi retraten els esdeveniments més transcendents de la Catalunya del segle xx: el Bienni Negre, la República, la guerra civil, l'exili i les acaballes del franquisme. Però sobretot perquè s'hi diposita el testimoni de la vida de l'escriptora i de tota una generació, posant especial èmfasi en l'etapa de l'exili.

Ideològicament a la novel·la hi pesa en gran mesura el dubte existencial i l'amor com a forces motrius de la vida. La lluita per les llibertats i el catalanisme militant també s'hi fan explícits: trasllueixen de la forta implicació dels personatges al bàndol republicà durant la guerra i de l'enyor permanent a la pàtria en l'exili.

Al valor filosòfic que desprenen els personatges s'hi suma el lirisme constant, motiu pel qual podem considerar *Aquest serà el principi* una novel·la poètica.

6. CONCLUSIONS

Anna Murià és autora d'una obra extensa i heterogènia, que abraça una bona quantitat de gèneres, des de la crítica literària fins a la literatura del jo, passant per la producció infantil i la novel·la per a adults. Més enllà del fet que va assajar diversos registres narratius, el principal element que cal tenir en compte és que la seva prolífica faceta literària no pot deslligar-se en cap cas de la seva trajectòria vital.

El compromís polític i cultural amb el país fou molt important durant tota la seva vida. En l'etapa de preguerra va col·laborar a *La Dona Catalana* i *La Nau*, en les quals van aparèixer les primeres temptatives literàries, un bon nombre de contes i proses que aborden el tema amorós des del punt de vista de la dona. Aquesta qüestió enllaça amb les primeres novel·les, en les quals sobresurten tres aspectes importants: el psicologisme femení, a partir de la nova condició de la dona moderna; la crítica social, i l'autobiografisme.

Durant la guerra i l'exili Anna Murià va col·laborar en diverses publicacions, fet que comportà l'aparició de noves narracions centrades en el conflicte bèl·lic. D'altra banda, a *Lletres* i a *Pont Blau* va escriure una vintena de ressenyes que encara no han estat mai compilades i que constitueixen un testimoni rellevant pel que fa a la recepció d'obres cabdals de la literatura catalana. Durant l'exili també va iniciar la dedicació a la narrativa per a infants, amb *El nen blanc i el nen negre* (1947), i l'obra de la maduresa: *Via de l'est*, *El país de les fonts*, *El llibre d'Eli*, *Res no és veritat*, *Alícia* i *Aquest serà el principi*.

La narrativa per a infants és la menys significativa quantitativament: dos reculls de narracions breus (*Pinya de contes* i *Les aventures d'una pota de ruc i altres contes*), una obra de teatre (*A Becerola fan ballades*) i una novel·la (*El meravellós viatge de Nico Huehuetl a través de Mèxic*), que li va valdre el premi Folch i Torres l'any 1974.

El gènere més conreat és la narrativa per a adults, com evidencien les cinc novel·les, els dos reculls de contes i les nombroses narracions breus (aparegudes a la premsa), publicades entre el 1933 i el 1986.

La primera característica fonamental de la producció d'Anna Murià és el tractament del món femení i d'aquells aspectes que se'n deriven. Les seves obres sempre s'interessen per la qüestió de la dona des del punt de vista de l'amor, les relacions sexuals, la maternitat, l'amistat, la vellesa, etc.

Les dues primeres novel·les, *Joana Mas* i *La peixera*, aparegudes abans de la guerra i durant la guerra, responen a la novel·lística dels anys trenta: es caracteritzen per reflectir els canvis que va viure la dona durant les primeres dècades del segle XX (l'ús del monòleg interior n'és un exemple clar) i per reflectir els anhels de joventut d'una generació. Des d'aquest prisma, la contribució de l'escriptora resulta especialment interessant tant pel tractament femení, que vehicula les diferents opcions vitals de la dona des del punt de vista psicològic, com pel plantejament temàtic, que serveix de mirall de la nova situació que l'afectava socialment. Amb tot, a la primera novel·la els canvis encara són superficials: l'objectiu de la dona a *Joana Mas* continua essent trobar l'amor i esdevenir mare. Aquest darrer aspecte assenyala que el llibre és lluny de la pretesa modernitat a la qual s'aspirava. La circumstància de progrés i de renovació, tanmateix, es recull a la primera obra amb dues qüestions prou significatives, que mereixen ser tingudes en compte: la inclusió del tema de la sexualitat (com a font de plaer de la dona casada, però també de la soltera) i el final no resolt d'un matrimoni, que acaba en separació i amb una dona sola amb un fill petit.

El tractament del psicologisme femení té continuïtat a *La peixera* mitjançant una galeria de personatges, la qual destaca per la llarga representació de models i antimodels (arquetípics). A l'obra de la maduresa, especialment a *El llibre d'Eli*, *Res no és veritat*, *Alícia* i *Aquest serà el principi*, el cosmos femení es ramifica i eclosiona amb tota mena de temàtiques i disjuntives, que demostren la importància de la dona per a Murià.

A *El llibre d'Eli* s'identifiquen clarament alguns pilars vitals de l'autora: la família i l'amor en correspondència amb la bellesa i el desig; a *Res no és veritat*, *Alícia*, hi té un pes important la qüestió femenina en relació amb les diferències intergeneracionals (la protectora de la llar *versus* la dona moderna); i a *Aquest serà el*

principi es reprèn la qüestió de les relacions sentimentals a partir de l'experiència vital de l'escriptora.

La producció narrativa d'Anna Murià també destaca per una altra qüestió essencial: la importància del rerefons ideològic. A *Joana Mas* i *La peixera* aquest aspecte se situa des del punt de vista de la ruptura dels preceptes de l'antiga moral. Ambdues novel·les oscil·len entre la modernitat d'incloure personatges femenins liberals, desvinculats dels convencionalismes, i personatges masculins inconformistes, rebels, dissidents de la societat.

A la primera novel·la es reflecteix el desig de canvi de la dona, mentre que a la segona es pretén reivindicar la lluita per una societat més lliure i menys lligada a la «moral». A *La peixera* l'actitud vital del protagonista, que malda per allunyar-se d'una vida amb constriccions, i l'existència d'una galeria de personatges femenins que representen un grup de models socialment rebutjables, demostren la voluntat educativa de l'autora. En aquest sentit, convé destacar l'ús de l'humor i la ironia, no només com a recurs literari sinó també ideològic, a l'hora de proporcionar les vies de renovació de la societat.

Murià pertany als escriptors en actiu que durant la guerra civil adueuen la seva obra a les circumstàncies històriques com a part indispensable del seu compromís polític i cívic. Les seves narracions tenen com a teló de fons el conflicte (contes bèl·lics, en els quals utilitza els arquetips de l'heroi, revolucionaris i propagandístics, i patriòtics, regits moltes vegades per descripcions pròpies de l'èpica), que dibuixen, un cop més les profundes conviccions catalanistes de l'escriptora.

També hi són freqüents les meditacions filosòfiques (els personatges s'enfronten a la pròpia existència) i les anotacions impressionistes, elements que comparteix amb *Aquest serà el principi*. La petja de la prosa sentimental continua essent-hi clara, arrelada més que mai al tema de la llibertat de la dona.

El component existencial i psicològic es torna a desplegar en la producció dels primers temps de l'exili. A *El país de les fonts* s'hi afegeixen ingredients pròpis de la ciència-ficció i de la literatura fantàstica, un exercici que respon a una tendència

simbolicoal·legòrica, que agafa força a l'etapa del retorn. La representació més significativa, la trobem a *Aquest serà el principi*.

A *Res no és veritat, Alícia*, es torna a posar de manifest la passió pel dubte, l'art, la llibertat i la filosofia (hi descobrim interpretacions del pensament de Friedrich Nietzsche i rastres de l'obra de Marcel Proust i d'Anais Nin), alhora que es reforcen els eixos temàtics més rellevants de les primeres novel·les: el món de la dona, les relacions amoroses i la crítica social. La novel·la, des d'aquest punt de vista, se situa en una posició definitiva: s'hi refonen totes les concepcions vitals de l'escriptora.

Existeix un tercer element que vertebrava bona part de l'obra de l'autora, especialment la de l'etapa del retorn: l'autobiografisme. A *La peixera* hi ha el primer gran impuls, que es correspon a l'episodi de Murià a la drogueria Vicenç Ferrer. A la producció de l'exili, especialment a *Via de l'est*, hi agafa força la literatura de caràcter testimonial. I a la de la maduresa es constata la importància de la imbricació realitat-ficció a partir de les relacions familiars d'*El llibre d'Eli*. A *Aquest serà el principi* la trama obeeix a elements autobiogràfics i se situa en els anys de la República, la guerra civil, l'exili i el retorn, i retrata de prop les trajectòries de personatges històrics.

La novel·la conté tots els elements necessaris que propicien les connexions entre l'autora i la ficció, en una operació que acostava l'obra a la memòria de vida: Murià hi fa un retrat d'ella mateixa i d'altres persones amb relació a uns fets històrics que la van marcar. Però l'exercici encara va més enllà perquè la novel·la parteix del mateix material biogràfic de *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, la qual cosa comporta que els dos llibres formin part del mateix entramat.

De tots els aspectes que hem destacat, resta només comentar-ne un quart, que és fonamental: la importància del lirisme en la narrativa d'Anna Murià, no només com a recurs literari sinó com a base d'una concepció marcada, en síntesi, per la poesia. En el decurs de l'estudi es confirma una tendència definitiva cap a la poètica, que posa de manifest els trets estilístics d'arrel imaginativa que hi ha disseminats per tota l'obra i que configuren un cosmos concret a partir d'una simbologia pròpia.

Murià ja enfoca la narrativa de preguerra en aquesta direcció. A *La peixera* la idea de la poesia com a manera de veure el món explicita el procés de ruptura amb la

tradició, tal com era propi de l'herència modernista. Per això a la novel·la hi sura l'obra de Joan Puig i Ferrer (*Servitud*) i de Santiago Rusiñol (*L'alegria que passa* i *L'auca del senyor Esteve*).

No obstant això, el lirisme també li serveix per a explorar altres camins literaris. *El país de les fonts* s'acosta al món del realisme màgic i a *Aquest serà el principi* hi té cabuda l'oníric i el fantàstic. L'autora s'hi enfronta sovint amb l'ajuda de la natura com a element indispensable per a la seva vehiculació, especialment el lligam entre home i terra i natura i existència.

En síntesi, a partir de totes les constants que hem anat enumerant, es posen de manifest dues idees importants: que la producció literària d'Anna Murià, tan extensa com multiforme, respon a un tot orgànic i indivisible, i que el seu progrés creatiu revela una evolució literària particular, rica i variada, la qual cosa hauria de situar l'autora en un lloc destacat de la literatura catalana del segle xx.

Tanmateix, topem amb una paradoxa: no coneixem la totalitat de la seva obra. A tall d'exemple, de les dedicacions que s'han atribuït a l'escriptora, n'hi ha que han estat ben poc considerades, segurament pel seu caràcter antic, residual, o de mal estudiar: la crítica literària que dugué a terme abans de la guerra i els primers anys de l'exili, la producció narrativa per a infants i la seixantena de textos que l'autora va traduir de l'anglès i el francès al català i castellà durant trenta anys.

Totes elles evidencien que encara resta molt de camí per a comprendre i estudiar el conjunt de la producció de l'escriptora.

En les voltes de la Terra entorn del Sol, sempre és principi i
sempre és final, sempre és sempre.

Anna Murià³³⁶

336 Anna MURIÀ, *Reflexions de la vellesa, op. cit.*, p. 132.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. Obra escrita d'Anna Murià

7.1.1. Obra narrativa per a adults

- MURIÀ, Anna, *Joana Mas*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1933.
- —, *La peixera*, Barcelona, Edicions Populars Literàries, 1938.
- —, *Via de l'est*, Lletres, Mèxic, 1946.
- —, *El llibre d'Eli*, Barcelona, Editorial Selecta, 1982.
- —, *El país de les fonts*, Barcelona, Vosgos, 1978.
- —, *Res no és veritat, Alícia*, Barcelona, Picazo, 1984.
- —, *Aquest serà el principi*, Barcelona, La Sal, 1986.

7.1.2. Obra d'assaig

- MURIÀ, ANNA, *La revolució moral*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1934.
- —, *El 6 d'octubre i el 19 de juliol*, Barcelona, Antecedents i documents, 1937.
- —, *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, Barcelona, Martínez-Roca, 1967.
- —, *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*, Barcelona, Vosgos, 1975.
- —, *Reflexions de la vellesa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.

7.1.3. Obra narrativa infantil i juvenil

- MURIÀ, ANNA, *El nen blanc i el nen negre*, Mèxic, Biblioteca Catalana, 1947.
- —, *El meravellós viatge de Nico Huehuetl a través de Mèxic*, Barcelona, La Galera, 1974.
- —, *A becerola fan ballades*, Barcelona, La Galera, 1978.
- —, *Pinya de contes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980.
- —, *Les aventures d'una pota de ruc i altres contes*, Terrassa, Caixa de Terrassa, 2001.

7.2. Obres i articles sobre Anna Murià

- ABRAMS, Sam, «Anna Murià i la seva Crònica a la vida d'Agustí Bartra», dins Anna MURIÀ, *Crònica a la vida d'Agustí Bartra*, Pòrtic, 1990, p. 5-14.
- —, «Digues si us plau i gràcies», *Serra d'Or*, núm. 467 (novembre 1998), p. 41-42.
- AGUADO, Neus, «Sota la pluja. Una narració feminista?», *Mirall de Glaç*, núm. 4 (primavera-estiu de 1982), p. 26-28.
- AULET, Jaume, «Anna Murià, entre l'exili i el retorn», *Serra d'Or*, núm. 467 (novembre 1998), p. 43-47.
- —, «Anna Murià, la dispersió en mil començaments», *Serra d'Or*, núm. 517 (gener 2003), p. 14-16.
- —, «Anna Murià, dona de lletres», *Serra d'Or*, núm. 531 (març 2004), p.13-16.
- —, «La correspondència d'exili d'Agustí Bartra» dins Manuel Aznar Soler [ed.], *El exilio literario español de 1939*, Vol. I, Barcelona, Gexel, 1998, p. 539-553.
- —, «El centenari d'Anna Murià», Barcelona, *Estudis Romànics*, 27 (2005), p. 555-556.
- —, pròleg a MURIÀ, Anna, *Quatre contes d'exili*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, 2002, p. 8-9.

- —, pròleg a MURIÀ, Anna; BARTRA, Agustí, *Dos contes autobiogràfics*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, 2000, p. 8-9.
- BACARDÍ, Montserrat, «Anna Murià, La ficció i la realitat», *El Contemporani*, (gener-desembre 2006), p. 78-84.
- —, *Anna Murià. El vici d'escriure*, Barcelona, Pòrtic, 2004.
- —, «Una dona amb molts braços», *Serra d'Or*, núm. 531 (març 2004), p.17-19.
- —, «Anna Murià o la construcció (auto)biogràfica. Una lectura de la *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*», *L'Espill*, núm.18 (hivern 2004), p. 157-165.
- — [ed.], *Àlbum Anna Murià. Epistolari familiar (una mostra)*, Barcelona, PEN Català, 2012.
- BOSCH, Lluís , «Anna Murià, les idees i la vida», *Illacrua*, núm. 15 (gener 1994), p. 10-12.
- CALDERS, Pere, «Pròleg» dins MURIÀ, Anna, *El llibre d'Eli*, Barcelona, Selecta, 1982, p. 9-11.
- CHORDÀ, Mari; SEGURA, Isabel, «Conversa amb Anna Murià», dins RODOREDÀ, Mercè, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1916*, Barcelona, LaSal, 1985, p. 11-32.
- CLOSA, Jaume, «El llibre d'Eli» dins MURIÀ, Anna, *El llibre d'Eli*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 5-25.
- ESPINÓS, Joaquim, «Anna Murià: biografia, autobiografia i ficcions», *Caplletra*, núm. 36 (primavera 2004 { juny 2005}), p. 173-172.
- F. FERNÁNDEZ, Jordi, «Anna Murià: els contextos i l'obra literària», dins MURIÀ, Anna, *Reflexions de la vellesa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 9-54.
- FORMOSA, Feliu, «Anna Murià: la dona, l'amiga», *Serra d'Or*, núm. 531 (març 2004), p.10-13.
- GRIFELL, Quirze, *Anna Murià, àlbum de records*, Argentona, L'aixernador, 1992.

- PELEGRÍ, Iolanda, «Anna Murià i la Institució de les Lletres Catalanes. Un compromís cívic», *Serra d'Or*, núm. 368 (setembre de 1990), p. 52.
- REAL, Neus, «La peixera i els inicis d'Anna Murià com a escriptora», dins MURIÀ, Anna, *La peixera*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 5-25.
- SARDÀ, Zeneida, «Anna Murià, una vida arrodonida», *Serra d'Or*, núm. 368 (setembre 1990), p. 21-24.
- UGARTE, Michael, «Women, war and exile: Anna Murià's *Aquest serà el principi*», *Catalan Review*, núm.11, 1-2 (1997), p. 125-139.

7.3. Obres i articles sobre altres autors en llengua catalana

- AINAUD de LASARTE, Josep M., «Carme Karr i Alfonsetti. Feminista», *Serra d'Or*, núm 409 (març 1993), p. 17-23.
- ARNAU, Carme, *Mercè Rodoreda*, Barcelona, Columna, 1996.
- ARNAU, Carme, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000.
- AULET, Jaume, «Agustí Bartra al camp d'Agde», *El Pou de Lletres*, 11 (tardor 1998/hivern 1999), p. 27-28.
- —, «Agustí Bartra: civisme, fidelitat i compromís», *Serra d'Or*, 587 (novembre 2008), p. 17-19.
- —, «Agustí Bartra i la poètica de l'imaginari», *Caràcters*, 11 (abril 2000), p. 21.
- BENET, Josep, *Maragall i la setmana tràgica*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1963.
- BATLLORI, J. M, pròleg a Mercè RODOREDÀ, *La meva Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 5-11.

- CAMPILLO, Maria; GUSTÀ, Marina, *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Empúries, 1961.
- CAROD-ROVIRA, Josep Lluís, pròleg a Josep M. MURIÀ, *Vivències d'un separatista*, Lleida, Pagès Editors, 2001.
- CASACUBERTA, Margarida, «El mite de l'humor russinyolià», dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 30-31.
- CASALS, Montserrat, «La impossible història d'Armand Obiols», *Arraona*, núm. 12, 1993, p. 41-52.
- GRAELLS, Guillem-Jordi, «Introducció», dins Joan PUIG I FERRETER, *Servitud*, Barcelona, Proa, 2002, p. 32-33.
- GREGORI, Carme, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006
- GUILLAMÓN, Julià, «Pere Calders: entre la realitat i la màgia», *Avui* (1-IX-1985), p. 37.
- PESSARRODONA, Marta, *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, Rosa dels Vents, 2005.
- RIBA, Carles, «Pròleg» a Antoni RIBERA, *Llibre dels set somnis*, Barcelona, Lletres, 1953.
- SOLDEVILA, Llorenç, *Agustí Bartra, poeta auroral*, Barcelona, Educaula, 2009.

7.4. Obres i articles sobre literatura catalana

- AULET, Jaume, «Els anys vint i trenta», dins Glòria BORDONS; Jaume SUBIRANA [eds.], *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa/Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, 1999, p. 143-148.
- —, «Teatre, revolució i guerra», *Serra d'Or*, 561 (setembre 2006), p. 71-73.

- BORDONS, Glòria, «La continuació de l'avantguardisme. Influència del dadaisme i el surrealisme», dins Glòria BORDONS; Jaume SUBIRANA [eds.], *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa/Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, 1999, p. 152-168.
- BROCH, Àlex, *Literatura catalana dels setanta*, Edicions 62, Barcelona, 1980.
- CAMPILLO, Maria i VILANOVA, Francesc, *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940). Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autonòmics Locals, 2000.
- CAMPILLO, Maria, «El grup d'exiliats catalans a Roissy-en-Brie», dins Manuel Aznar (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de noviembre de 1995), volum I*, Sant Cugat del Vallès, Gexel / Associació d'Idees, 1998, p. 569-578.
- CAMPILLO, Maria, *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, 2 vols., Barcelona, Editorial Laia, 1982.
- CAMPILLO, Maria, *Escriptors Catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- CAMPILLO, Maria, *La institució de les lletres catalanes. 1937-1939. La primera Institució de les Lletres Catalanes: situació i sentit d'un compromís amb la cultura*, Barcelona, Generalitat de Catalunya/ Institució de les Lletres Catalanes, 1999.
- CAMPILLO, Maria i Neus Real, *La Institució de les Lletres Catalanes. Dels anys trenta al tombant de segle XXI*, Barcelona, Generalitat de Catalunya/ Institució de les Lletres Catalanes, 2007.
- CREXELL, Joan, *El llibre a Catalunya durant la guerra civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.
- CRUELLS, Manuel, *La societat catalana durant la guerra civil. Crònica d'un periodista polític*, Barcelona, EDHASA, 1978.

- FAULÍ, Josep, *Novel·la catalana i guerra civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- FUSTER, Joan, *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1972.
- GUERRERO, Jocelyn, «És possible ser dona sense identificar-se amb el sofriment?», *20 anys de feminisme a Catalunya*, Jornades: 24, 25 i 26 de maig de 1996, Barcelona, Associació de Dones per a la Celebració dels 20 Anys de les Primeres Jornades Catalanes de la Dona, 1996, p. 134.
- MANENT, Albert, *La literatura catalana a l'exili*, Barcelona, Curial, 1976.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor, *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2004
- MOLAS, Joaquim, *Aproximació a la literatura catalana del segle XX*, Barcelona, Base, 2012
- PLA i ARXÉ, Ramon, «L'Avenç, (1881-1915): la modernització de la Renaixença», *Els Marges* (maig 1975), p. 23-38.
- REAL, Neus, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006
- REAL, Neus, *Les novel·listes dels anys trenta: obra narrativa i recepció crítica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- RIQUER, Borja de, «Aproximació al paper de les forces polítiques i sindicals» dins *Catalunya i la guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, p. 83-98.
- ROURE-TORRENT, J., «Les edicions del Comissariat...», *Mirador*, 417 (22-V-1937), p. 4.
- ROVIRA I VIRGILI, Antoni, *Els darrers dies de la Catalunya republicana, Memòries sobre l'èxode català*, Barcelona, Curial, 1976.

- SAMSÓ, Joan, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública: (1939-1951) volum I*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- TORRENT, JOAN; TESIS, Rafael, *Història de la premsa catalana*, Barcelona, Bruguera, 1966.
- TRIADÚ, Joan, *Antologia de contistes catalans. (1850-1959)*, Barcelona, Selecta, 1950.
- VALENTÍ FIOL, Eduard, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel, 1973.
- *La generació dels setanta: 25 anys*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 1996.

7.5. Obra i articles d'autors de literatura contemporània

- CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Mèxic, Editorial Planeta Mexicana, 1949.
- CORTÁZAR, Julio, *Un tal Lucas*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- JOYCE, James, *Ulisses*, Traducció de Joaquim Mallafré, Barcelona, Proa, 2004.
- MONTAIGNE, Michel, *Assaigs. Llibre primer*, Traducció de Vicent Alonso, Barcelona, Proa, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Així parlà Zaratustra*, Traducció de Manuel Carbonell, Barcelona, Quaderns Crema, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce homo*, Girona, Traducció de Josep-Maria Terricabras, Accent Editorial, 2007.
- NIN, Anaïs, *Dins d'una campana de vidre*, Traducció de Ferran Ràfols, Barcelona, LaBreu Edicions, 2012.

- SALM, Constance de, *Vint-i-quatre hores d'una dona sensible*, Traducció d'Anna Casassas, Barcelona, Angle Editorial, 2008.

7.6. Obra i articles sobre autors o literatura contemporània

- ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- AZNAR, Manuel [ed.], *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional* (Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de noviembre de 1995), Sant Cugat del Vallès, Gexel, 1998, vol. I.
- BARRENCHENA, Ana María, *La literatura fantástica en Argentina, México*, Imprenta Universitaria, 1957.
- BIRKENMAIER, Anke, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- BONTEMPELLI, Massimo, *L'avventura novecentista*, Ruggero Jacobbi [ed.], Florència, Vallecchi, 1974.
- COUSTÉ, Alberto, *Julio Cortázar*, Barcelona, Océano, 2001.
- ESPINÓS, Joaquim, *Història d'un entusiasme. Nietzsche i la literatura catalana*, Lleida, Pagès, 2009.
- TERRICABRES, Josep Maria, pròleg a Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, Girona, Accent, 2007, p. 7-22.

7.7. Obres i articles sobre teoria de la literatura

- ANDERSON, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979.

- AZNAR, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Navarra, Eub, 1996.
- EDEL, Leon, *The psychological novel. 1900-1950*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1955.
- ERDAL Jordan, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nova York-Londres, Methuen, 1985.
- LEJEUNE, Philippe, *On autobiography*, Minnesota, University Press, 1989.
- LODGE, David, *The art of fiction*, Londres, Penguin, 1992.
- SCHOLÉS, Robert; ROBKIN, Eric S., *La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus, 1982.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario no moderno*, Barcelona, Sirmio/Quadern Crema, 1994.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- Enric SULLÀ, *Poètica de la narració*, Barcelona, Empúries, 1994.
- CAILLOIS, Roger, *Images, images, essais sur le role et les pouvoirs de la imagination*, París, J. Corti, 1966.
- CARBÓ, F.[et. al.], *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- SPANG, Kurt, *El arte de la literatura. Otra teoría de la literatura*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 2010.
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970.

- VAX, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963
- WEINTRAUB, Kalt, «Autobiografía y conciencia histórica», *Anthropos*, núm. 29 (deseembre 1991), p. 19.

7.8. Obres i articles generals

- BARDENAS, Miquel, *El Paral·lel, història d'un mite*, Lleida, Pagès, 1998.
- BARGALLÓ, Irene, *La ciutat mesoamericana vista pels cronistes*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Tesi doctoral.
- KARR, Carme, «De la misión social de la mujer en la vida moderna», *Educación femenina* (Cursillo de conferencias en el Ateneo Barcelonés, los días 31 de enero y 1, 3,4 y 5 de febrero de 1916), Barcelona, Llibreria Parera, 1916.
- KARR, Carme, *Cultura femenina. Estudi i orientacions*, Barcelona, l'Avenç, 1910.
- MANENT, Marià, *Joan Presas. Records d'un sindicalista llibertari català, 1916-1943*, Edicions Catalanes de París, 1976.
- MONTSENY, Federica, «La mujer, problema del hombre», *La Revista Blanca*, 89 (febrer 1927), p. 34.
- NASH, Mary, «Feminisme català i presa de consciència de les dones», *Literatures*, 5 (2007), p. 73-77.
- NASH, Mary, *Més enllà del silenci. Les dones a la història de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1988.
- NASH, Mary, *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Barcelona, Taurus, 2000.
- NASH, Mary (ed.), *Mujeres libres. España (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1975.

- Olesti, Isabel, *Nou dones i una guerra: les dones del 36*, Barcelona, Edicions 62, 2005.
- SCANLON, M. Geraldine, *La polèmica feminista en la España contemporànea (1868-1974)*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1976.
- SOLÀ, Pere, *Educació i moviment llibertari a Catalunya (1901-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1980.

