



La guerra civil en la narrativa catalana

Maria Campillo*

Universitat Autònoma de Barcelona

Rebut 11 maig 2010 · Acceptat 30 juny 2010

RESUM

En aquest article es presenta, en una primera part, la producció entorn del tema de la guerra escrita coetàniament, entre el 1936 i el 1939. Destaquen, en aquest període, les formes narratives breus no ficcionals i sovint destinades a la premsa periòdica, com les cròniques del front (hi excel·leix Pere Calders) o les de rereguarda. Entre els gèneres ficcionals, durant la guerra té molt d'interès el conte, mentre que la novel·la, un gènere que requereix l'assimilació lenta de l'experiència, trobarà la màxima expressió a la postguerra en dues obres canòniques, de Joan Sales i Mercè Rodoreda, que s'analitzen a la segona part.

PARAULES CLAU: Guerra Civil 1936-1939, narrativa, crònica, conte, novel·la

NARRAR LA GUERRA DURANT LA GUERRA

L'inici de la dècada dels anys trenta havia estat un període fecund per a la prosa catalana, en els seus diferents gèneres i especialment en els ficcionals. Cal tenir en compte que les consideracions de crítics i editors entorn de la necessitat d'ampliar el públic lector amb ofertes atractives, per tal de consolidar un mercat literari estable, repercuteix sobretot en el camp de la novel·la i en el de la narrativa curta. En efecte, l'embranchada que prenen aquests dos gèneres respon tant a la varietat d'una oferta editorial que ha incrementat projectes i col·leccions com al fet que les obres que es publiquen abracen des de l'aprofundiment en algunes tendències majoritàries en la postguerra europea, com serien les psicologistes, fins a la més minoritària experimentació avantguardista.¹ Un ventall que tindrà la seva continuïtat durant els anys de la guerra, com es veu reflectit, per exemple, en els autors guanyadors del prestigiós Premi Crexells de novel·la (atorgat per la Generalitat de Catalunya) o en els atractius i renovadors catàlegs de traducció de les col·leccions menades per l'editor Josep Janés i Olivé.² Així, alguns autors continuen construint la seva obra dins els paràmetres iniciats al llarg dels anys vint, i d'altres, més joves, s'afegeixen a aquests corrents ja formats, aportant-hi novetats o, en alguns casos, adequant la seva temàtica a les circumstàncies històriques.

I és que, en el context del debat sobre la vinculació dels intel·lectuals amb la societat a la qual pertanyen i, en concret, amb la realitat dels fets sobrevinguts el juliol del 1936, el fet d'escriure «sobre la guerra»³ és, per a la majoria d'escriptors en actiu, només una part del compromís d'escriure (*tout court*) que com a professionals tenen contret amb la societat a la qual pertanyen. Escriure és, també, en aquest moment històric d'enfrontament entre raó i barbàrie, i en les circumstàncies d'una cultura amenaçada, una part fonamental d'un compromís cívic que, en realitat, va abraçar moltes altres facetes de la consecució i de la continuïtat de la vida cultural catalana fins a la desfeta del 1939.⁴ El 1938, l'autoritzada veu del poeta Carles Riba vinculava l'«ofici» d'escriptor amb el «deure» d'escriure, en un article, «Literatura i grups salvadors» (aparegut a la més prestigiosa de les publicacions culturals, la *Revista de Catalunya*), en el qual conferia a la creació literària un valor no circumstanciable, però alhora no independent d'una funció històrica: «puix que es tracta de política, però segons un pla general, suprem, de salvació de la pàtria.»⁵

Paral·lelament, un altre escriptor de corda ben diferent, Joan Oliver, advertia, a les pàgines del setmanari d'orientació marxista *Meridià*, sobre els perills de la literatura improvisada o pamfletària i manifestava que el servei de l'escriptor envers el cos social seria tant més eficaç com millor acomplís la seva primera obligació, la de produir «bona literatura, obra artística, de la que salva el temps i l'espai i ennobleix el nom i la memòria d'una terra, i fixa una personalitat nacional en l'assemblea dels grans pobles. Aquesta, i no altra, ha d'ésser l'ambició d'un escriptor al servei de la seva pàtria i de la seva llengua.» Ara bé, afegia:

* **Adreça de contacte:** Maria Campillo. Facultat de Filosofia i Lletres, Edifici B. Universitat Autònoma de Barcelona. 08193 Bellaterra. Tel. +34 935 868 078. Fax: +34 935 812 782. E-mail: Maria.Campillo@uab.cat

Altrament, l'obra literària és sempre necessàriament una obra lenta, de depuració, de sedimentació, de tria [...]. Alguns dels nostres millors conreadors literaris han començat a treballar en allò que seran els primers resultats de llur observació i de llur talent aplicats a l'ingent fenomen de la revolució i de la guerra. I l'obra llur no serà probablement, com alguns malintencionats o altres d'ingenus esperen, un cant ditiràmbic a la força destructora d'un poble, provocat pels seus mateixos opressors, ni un elogi demagògic de les primeres provatures d'un més equitatiu repartiment de la riquesa, ni una pintura incondicionalment favorable d'aquells mesos de justícia sanguinària. Tots aquests fets seran, a ben segur, objecte de llur especulació literària; però transformat tot en matèria artística, en valors humanes, sense baixes concessions a la política de partit, extraient d'aquest tros d'història bategant, part de la imensa riquesa ètica i estètica que conté.⁶

En efecte, la guerra com a «objecte d'especulació literària» és present dins els diferents gèneres, però resulta oportú considerar que dins el context històric el referent immediat per a la prosa és la guerra de 1914-1918⁷ i, entre les reflexions proposades per la crítica, la dialèctica entre immediata i distància no és la menys important. La distinció entre la producció escrita «mentre s'estan produint els fets» i la producció posterior afecta no sols qüestions pragmàtiques, com el temps o la calma que es requereix per escriure novel·la (una condició a la qual també al·ludeix Oliver), o bé les limitacions imposades per la censura ideològica, inevitables en la prosa no imaginativa, però no desdenyables en la de ficció (ni que sigui per evitar la desmoralització entre la població civil). O, paral·lelament, la censura militar en els gèneres més documentals destinats a la premsa. La coetanèitat afecta, també, qüestions relacionades amb l'adopció d'una forma d'escriptura o d'una altra, el predomini d'uns gèneres (els breus, que forneixen material per a les publicacions periòdiques) sobre els altres, o la fluïdesa de les fronteres genèriques que caracteritzen unes tipologies literàries que cavalquen sovint entre el periodisme i la ficció.

Pel que fa, justament, a les tipologies genèriques, hom sembla coincidir en la idea que la temàtica de guerra escau sobretot, en el moment, a les formes narratives breus i no fictionals. Així, escriptors consagrats i d'altres sorgits del moment històric escriuen cròniques del front, impressions i dietaris de campanya, anecdotaris de rereguarda i un llarg etcètera. Uns gèneres que, a més, són promoguts per institucions i revistes:

Soldat català de l'Exèrcit de la República, tens obertes les pàgines d'aquest periòdic a la teva col·laboració [...] envia'ns narracions d'episodis bèl·lics que hagin viscut, o anècdotes que t'hagin ocorregut, a tu o als teus companys.⁸

I són, també, reconeguts per la crítica com una forma subsidiària de document per a la novel·la del demà. So-

bretot per la seva vinculació directa amb la realitat, justificada a través de l'apel·lació a l'experiència viscuda (i, doncs, considerada «autèntica») i al testimoni real (i, doncs, considerat «veritable»). En efecte, aquests gèneres, inspirats en els models narratius de la Primera Guerra Mundial,⁹ parteixen del desig d'atenció a l'actualitat i de la voluntat testimonial per a mostrar directament els esdeveniments i la impressió o la reflexió moral que en deriva. Atenen, doncs, la suggestió i la percepció immediata, l'apunt momentani sobre el terreny, més que no pas la composició d'elements, la invenció o la recreació pròpies de la ficció realista. I prioritzen, en definitiva, el «verídic» sobre el «versemblant». Per a alguns en detriment, si cal, de la literatura. La crida als milicians que, en aquest sentit, fa l'escriptor Lluís Montanyà és ben explícita:

En els dietaris al·ludits no caldria que el seu autor aboqués cap mena de literatura. Amb la impressió personal n'hi hauria ben bé prou [...]. Milicians, soldats, escriviu el vostre «Diari de Campanya».¹⁰

Hi ha, també, un consens generalitzat sobre el valor de l'experiència viscuda en relació amb la «petita història», aquella que, a diferència de la «gran història», del tractat filosòfic o de la poesia heroica, procura donar el batec íntim, personal, la cara «humana» de la guerra.¹¹ I això malgrat el caràcter provisional —o precisament a causa d'aquest caràcter— que hom atribueix a aquesta mena de narrativa, «pedrera inexhaurible de la qual els novel·listes del demà trauran les seves novel·les de guerra».¹² Penyora, doncs, que, com en el cas de la guerra europea, pot assegurar la novel·lística posterior. O documentar la historiografia. Una atribució, aquesta darrera, que es detecta, fins i tot, en les demandes institucionals:

Per iniciativa de la Institució de les Lletres Catalanes, els escriptors catalans que es troben al front, treballen temps ha a recollir i ordenar llurs notes de guerra, llurs fulls de dietari, materials que degudament seleccionats seran publicats i constituiran un document de gran valor per a l'estudi històric de la guerra.¹³

Sigui com sigui, en aquests anys prolifera la crònica escrita en campanya, destinada bàsicament a la premsa periòdica. Producte d'una intenció documental d'actualitat que es presta a interpretacions formals variades, el resultat literari és més aviat proteic, sobretot perquè és subsidiari de models diferents de la prosa i del periodisme. Així, aquesta «literatura de l'experiència» va de l'apunt impressionista o la meditació reflexiva (característic, per exemple, de les cròniques de l'escriptor Josep Sol per a *Meridià*) al reportatge dels corresponsals dels diaris (els de Joaquim Grau per a *La Publicitat* o els de J. Morera Falcó per a *Treball*); de l'escena viscuda i de la descripció episòdica d'ambients o tipus al dietari de campanya; de la simple «anècdota bèl·lica», despullada de tota intenció literària i, a voltes, pròxima a l'acudit, a formes narratives que, per la seva concepció

i procediment, s'aproximen al conte. Les diferents rúbriques que encapçalen les seccions literàries de la premsa («Cròniques del front», «Del meu carnet de guerra», «Narracions de combatents», «Anecdotari de la lluita», etc.) tampoc no permeten establir gaires distincions genèriques en tota aquesta producció, més enllà d'una híbridesa ben característica. Per bé que en les convocatòries de concursos s'intenta diferenciar: la revista *Amic*, dels Serveis de Cultura al Front, ofereix un premi «a la millor narració d'un fet bèl·lic de l'Exèrcit republicà, preferentment viscut pel narrador», i un altre «a la millor anècdota de guerra, preferentment contada per un dels seus protagonistes»; el setmanari *Juliol*, de les JSU, secció juvenil del PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), diferencia entre el premi a «cròniques i relats de guerra» i a «contes de guerra».¹⁴

Poques vegades, però, aquest tipus de prosa periodística apareix, durant el període i entre nosaltres, en forma de volum i amb una intenció explícita d'unitat narrativa.¹⁵ Ni mai, que jo sàpiga, en forma de recull de diversos autors, com és el cas de la compilació feta per Marcel Acier de les cartes crònica escrites pels combatents de les Brigades Internacionals, publicades el 1938 amb el títol *Des de les trinxeres espanyoles*. Llibres, en canvi, com *Diari de guerra* (1937), de l'escriptor Lluís Capdevila,¹⁶ o *Impressions de viatge. Catalans a Madrid* (1938), del polític Jaume Miravittles, recullen escrits —alguns publicats abans a la premsa de Barcelona— amb una certa voluntat de recopilació unitària que no arriba, però, a evitar el fragmentarisme. Però és aquest un procediment compartit pels corresponents estrangers, com és el cas de Jean Allouche, que aplega a *Nits de Sevilla* (traduït el 1937 per Joaquim Vilà i Bisa) els reportatges escrits per al rotatiu parisenc *L'Humanité*.

Altrament, entre els projectes editorials de temàtica de guerra de la Institució de les Lletres Catalanes es diferenciava clarament entre una col·lecció de novel·la i una altra de «Documents de guerra», que havia d'aplegar la producció dels escriptors mobilitzats: «treballs que han d'ésser simples dietaris de campanya, testimonis vivents de la vida al front, coses vistes o recollides, escrites amb simplicitat i sinceritat absoluta i sense intenció de novel·lar-les.»¹⁷ Però encara que aquesta invitació va ser seguida per alguns (i pels textos publicats a la premsa), com l'esmentat Josep Sol (a *Meridià*, des del front de Llevant) o Gifré Bosch (escriu des del front d'Aragó la secció «Notes de guerra», que apareixia regularment a *La Publicitat*), o per d'altres que, com Lluís Ferran de Pol, iniciaren projectes (*Dietari de l'Ebre*, juliol 1938) que han estat recuperats posteriorment,¹⁸ cap d'ells no arribà a editar-se en volum. I, doncs, *Unitats de xoc*, de Pere Calders, redactat i tramès per episodis, però publicat com a llibre unitari, restà com el primer i únic volum de la col·lecció. L'autor (constituït en narrador-personatge) explica, en dotze episodis consecutius, les seves experiències des que surt de Barcelona fins a l'arribada a primera línia de foc. Hi barreja fets de campanya, esdeveniments i anècdotes, amb les impressions i reflexions suscitées per tot allò que està vivint. La combinació d'aquests elements, la naturalitat del

llenguatge, la perspectiva acotada als primers plans (ben allunyada de l'escenificació vuitcentista del «teatre de la guerra») i relacionable amb els delicats apunts d'Enric Cluselles que il·lustren el volum, basteixen un relat que, ja en el seu moment, és considerat un model i la forma d'escriptura més plausible sobre la guerra durant la guerra.

És per això que Rafael Tasis pot dir que *Unitats de xoc* és «la mena de literatura de guerra que ara tenim dret a demanar dels nostres soldats-escriptors.» Un llibre, considera el crític, que, com el punyent *Vie des martyrs* (1917) de Georges Duhamel o com el més amable d'André Maurois, *Les silences du Colonel Bramble* (1918), traduït el 1930 al català per l'historiador Ferran Soldevila, constitueix una narració personal, en to menor:

Un seguit de notes breus, sense èmfasi, però vertebres per una emoció autèntica. Tot el que és i tot el que representa la nostra guerra es troba reflectit a *Unitats de xoc*, diari d'un modest soldat que lluita a plena consciència de l'horror intrínsec de la guerra però també amb l'orgull infinit de contribuir amb el seu esforç i, si cal, amb el seu sacrifici, a merèixer la llibertat del seu país i a guanyar per al món que ens contempla indiferent aquesta mateixa llibertat. El llibre de Pere Calders és, per ara, la millor representació de la literatura catalana de guerra.¹⁹

En efecte, unes «notes breus, sense èmfasi». I és que, si hem de parlar de les actituds i els tractaments envers la literatura de guerra, hi ha en molts escriptors la reticència envers la poètica de «deliri bèl·lic»,²⁰ el refús de la tradició romàntica, la de les «ampul·loses descripcions» o «l'exaltació d'heroïsmes», en paraules de Ramon Xuriguera, que havia escrit des de París, abans del conflicte, referint-se a una bona part de la tradició francesa (la contrària als citats per Tasis).²¹ I, inversament, trobem als anys trenta una certa proclivitat cap als productes del sector realista, protestatari i/o pacifista (Remarque, Glaeser, Barbusse), que són, en definitiva, els que tenen més repercussió, també a Catalunya, i els que són a la base de la narrativa moderna sobre el tema, desenvolupada a partir de la Segona Guerra.²² És així com el llibre *Unitats de xoc* (1938) de Pere Calders, que concep la guerra com un fet devastador, al qual hom contribueix, si de cas, no pas per convicció sobre les seves hipotètiques virtuts, tan traginades en la literatura fins al segle XIX, sinó per pura necessitat de defensa, pot ser llegit també com un al·legat contra la guerra, vista des d'uns ulls pacífics i civils i tant o més antimilitaristes que els de Barbusse a *Le Feu*.²³

Tot plegat fa que el relat de Calders,²⁴ que es basteix entorn d'arquetips ben fixats en la literatura de guerra, com són les peripècies de la vida al front sobre el canemàs d'una operació militar (l'ocupació de Terol, al final del 1937, per les forces republicanes), tingui una gran singularitat, constituïda pel registre antièpic o el punt de vista civil, que impedeixen l'habitual confusió entre la legitimitat de l'obligada defensa²⁵ i els valors intrínsecs a l'actitud

«guerrera» més o menys tenyida d'esperit militar. Els valors de «l'honor» o «la glòria» (servits rarament i en to menor), la implantació social dels quals (a propòsit no pas de la guerra sinó dels codis del comportament en la vida civil) havia estat parodiada (i explicitat el seu origen «convencional») poc abans, pel mateix autor, a *La glòria del doctor Larén* (1936), una primera declaració sobre poètica novel·lística que regirà la seva producció posterior dins d'aquest gènere.

Altrament, que Calders havia llegit els autors de la guerra del 1914 sembla evident, i ell mateix ho explicita a l'episodi «Brigada de xoc» per reforçar la distinció entre les persones «normals» i els herois «d'ofici», aquells que «estan preparats per morir en qualsevol revolta», els que s'apunten a totes les insurgències o «van a fer les guerres per iniciativa pròpia.» El fet que un home pacífic, amb il·lusions netament civils i amb reticències envers la idiosincràsia militar es cregui moralment obligat a allistar-se i anar al front no hauria de resultar tan estrany, indica, a la llum de l'experiència de la passada guerra europea, només que aquesta semblava fixada en un temps remot i, doncs, «impensable» la seva repetició:

És clar que tota la filosofia elaborada entorn de la Gran Guerra, i la lectura dels llibres de guerra haurien d'haver-nos previngut contra la simplicitat d'aquesta manera de pensar [la que faria «cadascú del seu ofici»]. Però és que, a desgrat que cada una de les estampes bèl·liques que veiem ens evoqui el color i el contingut dels escenaris guerrers del 1914 tal com els imaginem, per a nosaltres aquella guerra estava arrapada a la història i ens semblava tan allunyada, en possibilitats de repetició, com les matances de cristians o les campanyes napoleòniques. (Episodi «Brigada de xoc»).

El fragment és rellevant també perquè revela la fixació d'una experiència no viscuda per l'autor, però reconeixible a través, precisament, dels codis literaris (de les narracions bèl·liques sobre la guerra de 1914-1918) i és aquesta consciència la que permet, al seu torn, la manipulació dels codis de la realitat, com ho demostra el mateix text, per exemple, en l'ús humorístic i/o paròdic d'alguns dels motius reiterats en aquesta mena de literatura, que en algun cas fins i tot explicita:

Referent als polls i a la guerra jo tenia una opinió personal, que me l'estimava molt. Estava convençut que eren dues coses que podien deslligar-se perfectament, posant-hi una mica de cura, i m'indignava cada vegada que algú escrivia coses de la guerra i parlava dels polls. Ho atribuïa a una falta d'imaginació. Però ara reconec que tenien raó els altres, i que els polls donen caràcter al soldat i li fan companyia. L'experiència ens ha permès, àdhuc, arribar a una conclusió sobre aquest afer: els polls no molesten tant com les puces i són molt més confiats i van més de bona fe. (Episodi «La primera línia»).

El tractament personificat del motiu dels polls és, en aquest cas, molt similar a l'efectuat per Robert Graves a *Goodbye to All That* (1929), on dos soldats debaten sobre la conveniència de matar els polls vells o els polls joves (i decideixen que els joves, perquè els vells es poden atrapar quan van a l'enterrament dels joves). Sigui això influència o, més probablement, simple confluència, el cas és que a *Unitats de xoc* Calders maneja els tòpics de la narrativa bèl·lica de la guerra del 1914 per contravenir les relacions convencionals entre «catàstrofe» i «catarsi», com ho farà posteriorment en la narrativa de ficció, en contes com «Fet d'armes» o «El batalló perdut». També a «La clara consciència» (publicat a *Meridià* el 1938), on l'autor integra el bombardeig en la vida quotidiana de la ciutat, i l'usa com a pretext per a dinamitar la idea de lliure albir contra la de fatalitat.

Calders s'adscriu, doncs, al corrent que refusa la retòrica derivada de l'èpica o de l'epopeia, atès que, després de la irrupció de la barbàrie en un món que es percebia com a civilitzat, no es pot descriure aquesta catàstrofe, ni els valors que la sustenten, a la manera tradicional. Però, al mateix temps, l'autor usa els arquetips de l'heroic i els desplaça amb distintes finalitats. L'operació caldersiana a *Unitats de xoc*, la d'explicar una experiència modesta (la d'un combatent sense relleu, gens procliu a la vida militar) i donar-ne la reflexió (la paradoxa d'haver de defensar uns valors eminentment civils des d'un exèrcit), apel·la absolutament als valors de l'home comú. El llibre, com ja va advertir Carles Riba al «Prefaci», és fet de ple «dins el sentiment de les realitats humanes elementals».

Com és natural, també les experiències de rereguarda forneixen narracions de fets i escenes viscuts: des del retrat de «caràcters» (l'emboscador, el provocador, el negligent, etc.) amb propòsits deliberadament pedagògics que constitueix el llibre de Manuel Valldeperes, *Els perills de la rereguarda* (1937), fins a l'aplec d'emissions radiofòniques de l'«Home Desconegut» (Jaume Elies Bracons), patrocinat pel Comissariat de Propaganda i que, amb títols com *Crítica de la rereguarda* (1937) o *Xerrameques* (1938), aplega episodis ciutadans en la línia del costumisme humorístic vuitcentista. A l'àmbit de l'alta pedagogia hem de referir, en canvi, les narracions per a infants (un terreny molt ben atès a l'època), entre les quals destaca el delicat llibre de la dibuixant Lola Anglada, *El més petit de tots*, publicat pel Comissariat de Propaganda el 1937.²⁶

Ara bé, és en el periodisme literari on millor copsem el pols de la vida ciutadana, a les cròniques de la secció «L'accent de Barcelona», publicada al llarg del 1938 per Andreu Avel·lí Artís a la *Revista de Catalunya*, recollides fa uns anys en volum,²⁷ i molt especialment a les dues rúbriques de Cèsar August Jordana a *Meridià*: «Simples esplais» i «Monòlegs interiors», recuperades també fa molt poc.²⁸ Tributàries de l'actualitat i, doncs, cròniques de l'etapa més crítica de la rereguarda barcelonina, la primera, «Simples esplais», combina observació i reflexió, no exempta d'una certa moralitat (llegiu valoració de la dignitat moral) ben amanida amb humor, sobre l'ambient i

la psicologia d'un cos social sotmès a les dificultats materials, les privacions i els bombardeigs. La concreció temàtica en els punts clau de la vida urbana —el precari servei dels transports públics a causa dels talls elèctrics, la manca de queviures i d'altres articles de consum majoritari, o la inquietud provocada per les alarmes antiaèries— té alguna cosa de manual de comportament per a usuaris d'una ciutat que es troba en «temps especials» (i l'autor s'afanya, al primer article, a distingir aquests temps dels «temps normals»). És, com el registre humorístic, com els jocs de paraules, els dobles sentits o els contrastos irònics, una tàctica destinada a treure ferro a unes circumstàncies col·lectives que, palesament, són compartides per l'autor i els lectors. Tot plegat, però, no amaga la gravetat de determinades situacions, però evita l'ascens indecorós al regne de la transcendència o del sentimentalisme banal (que ja campaven prou per arengues i pamflets) i la davallada inoportuna al del derrotisme.

La prosa de «Monòlegs interiors» conserva molts d'aquests procediments, però el ventall de registres s'amplia de forma molt notable. D'una banda, s'incrementa la reflexió ètica sobre actituds i comportaments i, doncs, la crítica als golafres o als acaparadors, com la dirigida als escapistes, als inconscients o als desertors és paral·lela a la lloança d'aquells que compleixen el seu deure, en especial els soldats anònims que lluiten, pateixen i moren al front. Però també l'humor és molt més corrosiu i la ironia ben fiblant. D'una altra banda, Jordana recupera la temàtica sobre política espanyola i internacional i, tal com havia fet anteriorment al periòdic *L'Opinió*,²⁹ carrega frontalment contra els mecanismes de poder (i les ideologies que els perpetuen) que han provocat, consentit i sostingut la guerra. Així, són passats pel sedàs el poder civil i religions dels sublevats i, especialment, l'actuació dels representants de les grans potències europees que intervenen en la guerra del cantó franquista; tant els responsables directes (Hitler, Mussolini) com els «consentidors» (l'ominós paper dels factòtums de la No-Intervenció).

Els articles de Jordana a *Meridià* tenen, a més, una textura que resulta una veritable innovació i que produeix algunes de les peces més brillants i combatives de tota la prosa escrita en temps de guerra. En efecte, com suggereix la rúbrica, els «Monòlegs interiors» constitueixen una adaptació al periodisme d'actualitat d'una de les convencions narratives pròpies de la novel·la moderna. Jordana, novel·lista i traductor reputat, havia mostrat molt d'interès per aquesta tècnica de penetració en la consciència dels personatges de ficció, i havia contribuït a la seva exitosa i controvertida introducció a Catalunya a partir de la divulgació de James Joyce des de *L'Opinió* i, sobretot, de la traducció que va fer de *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, per a l'editorial Proa, publicada l'any 1930, només cinc anys després que l'original anglès. Ni Dublín ni Londres eren aleshores, als anys vint, unes ciutats en guerra; la Barcelona del 1938, sí. Però la interiorització de la ciutat en aquests escriptors assajava una tècnica que va fer córrer molta tinta entre nosaltres, en un debat paral·lel al de

la novel·la urbana, un debat que atenia el procés de canvi en les noves percepcions de la realitat.³⁰ El 1938, l'escriptor, en constituir-se en *flâneur* que camina i pensa al mig d'una ciutat amenaçada, assaja una forma nova d'adequació entre gènere i mode que vol reflectir l'impacte dels fets externs sobre la consciència: l'home comú dins la ciutat en guerra s'expressa a través del monòleg interior.³¹

L'atenció a la realitat, a les vivències quotidianes del front i de la rereguarda regeix també els models breus de ficció, els contes, que tendeixen a tractar l'experiència comuna i reconeixible de la guerra (la marxa del soldat, la vida al front, les penalitats de la rereguarda, els bombardeigs, etc.) i les actituds i sentiments que generen (el valor, la pèrdua, la tristesa, la por, etc.) des de models realistes i a través de temes, situacions i comportaments (exemplaritat inclosa) fixats per la tradició de la narrativa bèl·lica. Per bé que, en general, l'atenció a les repercussions del conflicte en la vida civil individual i col·lectiva és més gran que la destinada a la vida de trinxera (i no proliferen les descripcions de combat a primera línia), un espai recreat gairebé sempre, com és natural, pels escriptors-combatents, com Avel·lí Artís-Gener, Agustí Bartra o Vicenç Riera i Llorca.

Pel que fa a la prosa de ficció escrita durant el període, la narrativa curta representa la producció més digna, com pot veure's en una compilació dels anys vuitanta que recull textos apareguts a les revistes literàries o a les seccions culturals dels diaris, i que procura atendre des de la narrativa d'autors consagrats fins a la dels escriptors perfectament desconeguts, sorgits del moment històric.³² Sobresurten els contes publicats a *Meridià*, a *Catalans!* i, especialment, a la *Revista de Catalunya*. I entre les peces més importants cal consignar-ne algunes de Mercè Rodoreda, que fou prolífica en aquest gènere durant la guerra,³³ i les narracions de C. A. Jordana i de Xavier Benguerel. Aquest excel·leix a «Xandri el titellaire», que formaria part d'un recull, *Tres contes de guerra*, guanyador del Premi Narcís Oller de l'any 1938, però que tanmateix ja no va poder ser editat a Barcelona i formà part del volum *Sense retorn*, aparegut a Buenos Aires el 1939, un dels primers llibres editats a l'exili. A la mateixa col·lecció (Edicions de la Revista *Catalunya* de Buenos Aires) apareixeria l'any següent *Tres a la rereguarda*, on Jordana inclouria la sèrie de narracions iniciada a la *Revista de Catalunya* amb «El bombardeig» i «L'atemptat».³⁴

En canvi, malgrat la demanda de novel·les de tema bèl·lic feta des d'organismes culturals i des de publicacions periòdiques, són molt poques les que hi van aparèixer coetàniament. Potser perquè, com afirmava Rafael Tasis, és excessiu reclamar una bona novel·la de forma tan permanent:

Una novel·la ha d'ésser pensada i construïda, escrita amb temps i repòs. Les novel·les més bones sobre la nostra guerra, com les més sensacionals que es publicaren sobre la del 14, s'escriuran uns quants anys després que s'hagi extingit el caliu de la lluita. Serà aleshores

quan l'experiència, madurada, donarà la seva collita magnífica. Serà aleshores que podrem tenir una veritable literatura de guerra [...]. Els nostres Remarque, els nostres Glaeser, els nostres Tomlison tardaran uns quants anys a sorgir. Però sorgiran.³⁵

Efectivament, la «collita magnífica» dels escriptors que havien viscut l'experiència de la guerra va tenir lloc uns anys després, com veurem, però ja a l'època es van publicar un parell de novel·les de guerra, força irrelevantes. Sobre una d'elles, *La mort m'ha citat demà* (1938), de Joan Merli, Tasis mateix afirmava:

Tot resulta massa cuinat per a ésser un document fidel i massa poc literari per a passar com una interpretació artística. El diàleg que oposa la monja exclausturada i la prostituta és, per exemple, ultra inversemblant, farcit de detalls exteriors que el fan participar d'aquella ingenuïtat revolucionària, feta de renecs i de tòpics, que tants estralls ha fet. Són dos tipus convencionals i el diàleg encara ho és més, sota la seva aparent cruesa realista.³⁶

És clar que abans (perquè es tracta d'una novel·la anterior, del 1937) el mateix crític ja havia advertit dels perills de la ingenuïtat i el tòpic en fer la ressenya de *Per la Pàtria i per la Llibertat*, de Domènec Diumenge, quan considerava que aquesta «novel·la de la guerra i reportatge de la revolució (com subtitula l'autor el llibre) no arriba, evidentment, a cap de les dues coses [...] tot plegat revela una excel·lent intenció de moralista i de patriota, però no pas un talent de novel·lista.»³⁷

Ara bé, potser el gènere hauria gaudit d'una altra sort si haguessin arribat a bon port les novel·les encarregades per la Institució de les Lletres Catalanes a diversos autors d'entre els més solvents. Havien d'aparèixer en una col·lecció paral·lela a la de «Documents de guerra» (la d'*Unitats de xoc*), i editades també a l'Editorial Forja. Estaven enllestides, la majoria, l'estiu del 1938 i no van arribar a sortir, probablement per manca de paper.³⁸ De la de Pere Calders en coneixem el títol, *La cèl·lula*, i sembla que la de Francesc Trabal havia de dir-se *El pit a la mà*. Potser *Les nits blaves*³⁹ de Mercè Rodoreda anava en la línia d'*En una nit obscura*, que és un dels millors contes de guerra del període i gairebé l'únic no realista (amb algun altre de Calders en què la guerra és un tema subsidiari). Finalment, de *Flames de juliol*, de C. A. Jordana, que sempre havíem donat per perduda, en coneixem, de fa poc, la part final.⁴⁰

No obstant això, entre la producció posterior a la guerra⁴¹ podem trobar novel·les que, si més no en part, poden haver estat escrites durant el conflicte, com és el cas de *La guerra civil*, de Joan B. Xuriguera,⁴² publicada ben entrats els vuitanta. O que depenen molt directament dels gèneres no ficcionals, com és el cas de *556 Brigada Mixta*, d'Avel·lí Artís-Gener, apareguda a Mèxic el 1945. Es tracta d'una crònica novel·lada de la vida a primera línia del front, en el moment de la transformació de les milícies en exèrcit regular, i que el mateix autor ha considerat poste-

riorment com a novel·la fallida, que hauria d'haver quedat en reportatge periodístic.⁴³

I és que, de fet, les previsions de la crítica del moment, com les paraules de Tasis reclamant paciència als abandonats de la novel·la («el solatge d'emocions, l'arreplec de notes personals i d'experiències alienes han de reposar abans de convertir-se en matèria literària d'imaginació»),⁴⁴ han demostrat ser encertades. Per exemple, de les cinc tipologies establertes per Andrew Rutherford en el seu llibre, ja clàssic, sobre la literatura de guerra,⁴⁵ com a mínim dues, «The Christian as Hero» (que l'autor refereix a l'escriptor catòlic Evelyn Waugh) i «The Common Man as Hero»,⁴⁶ han presidit la producció posterior de la generació que va viure la guerra. I n'han donat dues novel·les canòniques: *Incerta glòria*, de Joan Sales, i *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda.

DUES NOVEL·LES CANÒNIQUES: *INCERTA GLÒRIA*, DE JOAN SALES, I *LA PLAÇA DEL DIAMANT*, DE MERCÈ RODOREDA

L'any 1956 apareixia *Incerta glòria*, de Joan Sales, la primera novel·la publicada a Catalunya que enfocava la guerra des de la perspectiva dels vençuts. Es tracta, però, d'una obra reescrita, ampliada i revisada fins als anys setanta.⁴⁷ Mutilada per la censura en la primera edició, no va ser fins al 1962 que en va sortir una primera versió íntegra, en publicar Gallimard la traducció francesa de Bernat Lesfargues (*Gloire incertaine*). Més endavant, però, es produeixen més incorporacions de material, sobretot a la darrera part, en diferents edicions, de forma que el crític Joan Triadú, el seu principal exegeta, ha pogut parlar d'aquesta addició d'afegits, entorn del nucli temàtic principal, com d'una «segregació literària autobiogràfica, com una expressió molt autoritzada de la personalitat total de l'autor, el qual en aquest cas se'n presenta com un «entaforador» segons l'expressió de Thomas Wolfe (és a dir, el tipus de novel·lista que farceix la novel·la, que hi entafora elements, en lloc de delimitar-la, de fer-la un producte d'exclusions).»⁴⁸

El sentit de l'obra de Sales, per a qui la guerra, viscuda en plena joventut i com a combatent, va constituir l'experiència vital més rellevant, és sempre el retorn sobre aquesta mateixa experiència i, principalment, sobre les seves conseqüències i derivacions en l'ordre moral; és a dir, tot allò que desplaça el conflicte bèl·lic cap al conflicte moral, ideològic i/o religiós. I és que l'autèntic objectiu de l'obra és la indagació entorn del destí de l'home i del sentit últim de la seva existència. Així, els personatges, subjectats a un tractament realista (com els episodis o ambients, del front i de la rereguarda) i que reflecteixen actituds humanes i ideològiques estrictament versemblants, representen, també, diferents recerques de l'absolut dins d'una circumstància històrica (la guerra i la postguerra) que constitueix una situació límit que emmarca i dona sentit a la reflexió moral.

L'obra s'estructura en quatre parts, que corresponen a les veus dels diferents personatges, que s'expliquen a través de cartes o de memòries, i ofereixen els seus corresponents punts de vista sobre una mateixa realitat, experimentada per consciències distintes. Aquests tres personatges comparteixen una idèntica obsessió per un altre personatge, anomenat Soleràs, que, a manera de consciència col·lectiva, compendia tots els interrogants que ells no saben o no gosen formular i els extrapola en els seus extrems de lucidesa o d'absurd. Soleràs acumula la preocupació pel no-res, pel sentit de la realitat i del temps que, en diferents graus, tenen els altres personatges i, a més, com que és l'únic que mor durant la guerra, adquireix una qualitat profètica en augurar «la náusea que vindrà després». Amb les seves reflexions, vehiculades pels altres, se'ns manifesta com el veritable «home» en l'assumpció de la derrota com a component essencial de la condició humana. És també l'antitesi d'un altre personatge repulsiu, construït a la manera de Mauriac, l'antihome Lamonedà, autèntic «dimoni antisoleràs» que representa la síntesi del mal individual i social que presideix la vida, altrament vista, i de forma reiterada, com una trajectòria «entre l'obscè i el macabre».

És Soleràs, doncs, qui s'interroga en nom de tots sobre el sentit de la glòria i qui en determina l'impossible abast: «¡Tots hem nascut per conquerir l'univers i no conquerim ni una merda! L'univers és bell però no es deixa [...]. Per què és tan bell si no el podem posseir?» Així, la set de glòria, de causes grans, heroïques i absolutes, és en la consciència humana, però resulta limitada en les seves realitzacions: en l'amor, per la impossibilitat de retenir la felicitat fugaç («Si poguéssim fer eterns tals i tals moments que se'ns escapen...»); en la guerra, per la mateixa condició humana que malmeta els ideals primigenis i els degrada («Hi ha en nosaltres una dualitat incomprendible i insuportable. D'una banda és l'aire lliure i la llum que ens crida, d'altra el fang de la terra»). És aquesta coexistència del bé i del mal la que converteix l'amor i la mort en l'obscè i el macabre, els seus contraris. L'home, però, per sortir del no-res, de l'absurd i del buit necessita transcendir-se i, per això, les causes que porten els personatges a la guerra són totes diferents perquè, de fet, no han seguit cap «causa» sinó la necessitat d'una expiació: «Han vingut a crucificar-se. Els uns i els altres. Els uns als altres.»

Per tant, l'heroisme i la voluntat de permanència que porten els homes a cercar «la incerta glòria d'un matí d'abril»⁴⁹ (en una lectura literal, la lluita pels ideals humans, al capdavant efímers) és producte de la recerca de la plenitud del sentit, de l'antiabsurd, que només és abastable, afirma Soleràs, a través de la captació de la plenitud del moment, perquè «La glòria en aquest món es transforma en monotonia si dura més d'un instant.» El personatge, fascinant i contradictori, en evidenciar els ressorts ocults de les accions humanes, es converteix en la clau de volta de la novel·la; però, al capdavant, és un altre personatge, el sacerdot Cruells, qui construeix la resposta dialèctica a Soleràs. En el diàleg implícit que tots dos mante-

nen a la darrera part, Cruells arriba a la conclusió que allò que s'anomena «no-res, absurditat, buit, náusea i de mil maneres» és sempre la mateixa cosa antiga: «ser esborrat de la memòria de Déu.»

Aquesta és l'actitud última que es desprèn de l'obra; i el seu sentit positiu, com ha dit Triadú, la salvació per la conversió, o el triomf de la creu sobre l'absurd. Un discurs, en definitiva, perfectament compaginable amb els paradigmes metafísics i morals de l'anomenada «novel·la catòlica», entronitzada a França per escriptors com François Mauriac o Georges Bernanos.⁵⁰ O, en un sentit més ample, les preocupacions que inclourien Joan Sales «entre els novel·listes de la “conscience déchirée” i de tota una temàtica de la salvació, és a dir de la superació que resol el conflicte interior per una presa de consciència.»⁵¹

Per la seva banda, Mercè Rodoreda, que havia estat una narradora reconeguda en el període republicà, es va haver d'exiliar el 1939 i, establerta a Ginebra des del 1954, repregué la seva carrera novel·lística. *La plaça del Diamant*, editada per Joan Sales a El Club dels Novel·listes el 1962, va tenir una important difusió, amb edicions successives. Suposà, també, per a l'autora, l'inici d'una trajectòria brillant que li va reportar un reconeixement molt extens de la crítica especialitzada i, alhora, una gran difusió popular, amb repetides edicions de les seves obres i tiratges inusuals.⁵² Tot plegat implica que, pels diferents nivells de lectura que la seva producció permet, l'obra de Rodoreda va arribar a un sector de lectors molt ampli i variat, precisament aquell al qual era més difícil d'accedir en les condicions que per al mercat literari català havia determinat la postguerra. *La plaça del Diamant* ha estat traduïda a trenta llengües (incloses, per exemple, el txec, el grec o el xinès) i algunes d'aquestes llengües tenen fins i tot dues o més versions del text, a càrrec de traductors diferents. Així, la novel·la, en posar la història recent en la veu d'un personatge humil que en sofreix les conseqüències, ha esdevingut un dels textos literaris sobre la Guerra Civil i la postguerra espanyoles més universalment difosos.⁵³

La novel·la és la història d'una supervivència relatada pel personatge supervivent, que narra (explica o confessa) el seu particular viatge als inferns i la seva sortida, al darrer capítol, «de la nit de cada nit, que aquell matí era un migdia». Així, Natàlia (un nom que etimològicament connota naixença i, doncs, es vincula al ressorgiment del jo) explica la vida de Colometa (d'ella mateixa com a Colometa) des de la seva identitat recuperada de Natàlia; és a dir, explica el seu passat, el període de la seva vida des que va començar a ser Colometa, el dia que coneix el seu primer marit, Quimet, que li imposa aquest nom al ball de la festa major del barri de Gràcia (anticipant i connotant, així, el malson de coloms en què es convertirà la seva vida amb ell), fins que deixa de ser-ho definitivament i signa la seva història al final de la novel·la, sobre la porta de l'antiga vida que ha deixat enrere: («vaig escriure *Colometa*, ben ratllat endintre»). Una història rememorada que es desplega des del ball a la plaça del Diamant del primer capítol fins al «crit d'infern que devia fer molts anys que

duia a dintre» proferit al mig de la mateixa plaça. I, doncs, que, des de la distància temporal, fusiona realitat exterior, realitat interior i diferents formes d'apropriar-se'n; és a dir, tots els elements que formen part de l'experiència, des de la consciència fins al subconscient.

Però la percepció del propi passat no s'acostuma a moure en un territori asèptic i, doncs, la vida de Colometa és «recordada» amb més o menys empatia emocional pel material evocat, una actitud que es manté al llarg del discurs, que al·ludeix sovint a les oscil·lacions de la memòria com a component essencial de l'acte narratiu, tant per constatar-ne els buits («coses que no recordo», «coses que s'esborren») com per remarcar la significació de les coses més recordades (o recordades més sovint) i remarcar-les en relació amb els punts d'inflexió de la seva narració de vida. Una operació que recrea literàriament els processos reals de la memòria selectiva i que adquireix la màxima eficàcia en el fragment del capítol XIV relatiu a la proclamació de la República («*Encara em recordo* d'aquell aire fresc, un aire, *cada vegada que me'n recordo*, que no l'he pogut sentir mai més. Mai més»), paral·lel a la insistència que posa en els oblitats quan, al capítol XXXIII, relata l'ocupació de Barcelona pels vencedors («Com vam viure aquells dies no ho sé [...]. No sé qui em va dir que donaven menjar no sé on i vaig anar-hi. No ho sé»).

Però, paral·lelament a aquesta actitud selectiva, hi ha molts elements discursius, preferentment els motius que vertebraven l'ordit simbòlic, que fan que la narració «reveli» més coses que les derivades de la simple voluntat enunciativa, i els dos mecanismes, l'actitud selectiva de la veu (les coses que no es diuen perquè encara que es «pensen» no es poden «dir») i la seva capacitat de revelació (les coses que es diuen sense pensar que es diuen), formen part del comportament generalitzat en tota narració «real» a un interlocutor. I l'artifici de la ficció el recrea (no l'imita) alterant la mesura dels components en funció de la seva «significació», i, doncs, potenciant i extremant la càrrega simbòlica i poètica del text. Així, els diferents elements de la realitat que la ficció incorpora, l'espai geogràfic o el marc històric de la novel·la, apareixen assimilats a aquesta veu, i en formen part, entre d'altres coses, perquè els esdeveniments històrics són part integrant de l'experiència i de les transformacions de la vida (i de l'espai en què aquesta vida es dona), que és objecte del relat. No són simplement un «marc», sinó una part essencial i completament determinant de la vida, de les coses que la componen i la pasten (que són la vida, segons el lema «*My dear, these things are life*» que encapçala la novel·la) i, doncs, que sustenten una narració de vida.

Un dels aspectes més rellevants de l'escriptura de Mercè Rodoreda és, justament, que la precisió, sovint molt detallada, dels elements de la realitat (carrers, botigues i aparadors, interiors de cases, objectes, topònims, formes expressives d'ús popular), l'adequació dels personatges a un ambient, a unes formes de vida recognoscibles, a una geografia urbana concreta i a uns esdeveniments històrics decisius, no contravé en absolut l'alta densitat simbòlica

del discurs, sinó que la sustenta i en bona part la constitueix. Per exemple, la formidable descripció de «la plaça de vendre» del capítol XIV té, a causa del seu lloc no fortuït dins la narració (just abans del fragment relatiu a la proclamació de la República), una funció que va molt més enllà d'una evocació ambiental afortunada: suggereix un moment de vida, plena d'olors i colors, que conté, però, el germe de la mort. I recupera, també, de manera força explícita el motiu del menjar (present des de l'inici del relat, atès que la protagonista, de soltera, treballa en una pastisseria), un motiu que travessa de forma recurrent tota la novel·la (veces de colom incloses) i que marca el període de la guerra i de la immediata postguerra: serà «l'adroguer de les veces», el que proporcionava l'aliment dels coloms, qui salva Colometa del suïcidi oferint-li menjar i feina, quan ella i els fills s'estan morint literalment de gana.

És a causa d'aquesta veu de rendiment múltiple que en el relat de Natàlia es destria molt bé el temps històric, els esdeveniments col·lectius (polítics, socials i bèl·lics), que apareixen derivats de tot allò que el discurs revela, de forma directa o indirecta, a través de les observacions de la protagonista o del que diuen els altres personatges i la narració reproduceix; per això la forma «em va dir» és molt freqüent i, en molts casos, com seria per exemple tot allò que afecta el front, l'única versemblantment possible. Un temps històric, el de l'adveniment de la República, el de la guerra i el de la postguerra, que trobem amb uns detalls perfectament identificables i un mapa sociològic significatiu. La narració de l'inici d'aquestes tres etapes és un bon exemple de la combinació entre els esdeveniments de la realitat històrica i la percepció subjectiva que en té la protagonista, immersa en les transformacions d'una vida progressivament alienada.

Així, per exemple, la proclamació de la República constitueix una elegia d'un dia concret d'abril connotat d'olors novençanes de «fulla tendra» i de poncella, amb «un aire fresc», inoblidable, però «que va fugir» aviat. Un temps, doncs, ple de prometes («flors tancades») i d'esperança, perdut per sempre i irrecuperable («que no l'he pogut sentir *mai més. Mai més*»). Els fets que assenyalen l'inici dels dos altres moments històrics que afecten la vida de Colometa, la guerra i l'ocupació de Barcelona pels vencedors, apareixen, en canvi, sense marques cronològiques concretes (la narradora no diu «juliol» o «gener» com havia dit «abril») i explicats de forma indirecta i gairebé innominada. No es diu que va començar la guerra i el consegüent esclat revolucionari, sinó que «Mentre em dedicava a *la gran revolució* dels coloms *va venir el que va venir*, com *una cosa* que havia de ser molt curta.» Els indicis, els trobem, en canvi, en les consideracions sobre «la calor» i «el fum» de la crema d'esglésies, que ja no és l'«aire fresc» d'aquell abril, ni tampoc, encara, el «fred» i el «vent» que connoten el dia de l'ocupació de Barcelona («I l'últim dia feia vent i feia fred [...]. I el fred a dins del cor *era un fred que no s'acabava mai*»). La percepció interior dels fets externs queda, així, més que suggerida a través de les marques del clima estacional i de les diferents dura-

cions dels tres moments històrics (república, guerra i postguerra): un aire fresc, flor d'un dia, que no va tornar mai més; un període inflammat que havia de ser curt i va ser (o es va fer) molt llarg, i un altre de fred i inacabable. I la gràcia no rau tant en el fet que el relat de la narradora protagonista reculli que aquests esdeveniments van tenir lloc, com tothom sap, a la primavera, a l'estiu i al cor de l'hivern, sinó en el partit, en el terreny literari (el de les relacions entre ordre real i ordre simbòlic que la novel·la estableix) que l'autora, Rodoreda, treu d'aquesta evidència, d'aquest coneixement comú que forma part de la memòria col·lectiva i compartida amb el lector.

En aquest sentit, la narració recull episodis, fets o detalls ben presents en la memòria històrica col·lectiva. Pel que fa al temps de la guerra, per exemple, Rodoreda en tria de ben significatius, que proporcionen una visió sintètica (i molt exactament cronològica) de la rereguarda: la fugida de mossèn Joan «amb vestits d'en Mateu i amb un camió que els havia procurat en Cintet»; els assassinats a la rereguarda a mans dels incontrolats i algunes motivacions d'aquestes «passejades»; les requisés, el racionament, l'acaparament i el mercat negre, les diferents lleves, les colònies de nens refugiats; els bombardeigs (i les mesures antiaèries de protecció civil, que expliquen, a nivell simbòlic, el motiu dels «llums blaus», convertits a la postguerra en una visió obsessiva que amenaça la protagonista fins al final de la novel·la); el cartell dels tancs (un cartell del dibuixant Martí Bas, editat pel Comissariat de Propaganda el 1937, molt citat en el memorialisme sobre la guerra a causa de les reaccions, ben reflectides a la novel·la, que provocava una demanda, la de «Feu tancs, tancs, tancs!», que, adreçada a la població civil, resultava insòlita), o l'esbotzament de magatzems el dia de la caiguda de Barcelona. I una visió, més desdibuixada, del front d'Aragó, amb els períodes d'immobilisme forçat, les converses de trinxera a trinxera, etc. Quimet promet als fills figuretes de «baturrets i baturretes», de la mateixa manera que Cintet, al capítol següent, porta taronges perquè ha estat al front de Llevant.

D'altra banda, i de forma paral·lela als episodis i als indicis factuais dels tres moments històrics, trobem a la novel·la una sèrie de posicionaments altament representatius (perquè tipifiquen posicions sociològicament reals) dels fets polítics i socials, especialment pel que fa al període de la guerra. Això té una justificació narrativa, ja que, encara que la guerra ocupi un menor espai proporcional dins la novel·la, és el fet que té un major impacte col·lectiu i, també, més conseqüències dins la vida que és objecte del relat. Diferents personatges de l'entorn de la protagonista formen part d'aquest ventall, que abraça des de les classes benestants fins a les més populars, per bé que aquest mapa sociològic no és gens mecanicista. Com ho demostra, per exemple, la diferent actuació de dos personatges de la mateixa classe social i d'ofici idèntic: els dos adroguers. L'un, el que viu sota la casa de Colometa («l'adroguer de sota»), és un home acomodaticí que primer és favorable als republicans, més endavant només vol que la guerra s'acabi

com sigui, i a la postguerra fa mal paper a la protagonista, per por de comprometre's. Tot al contrari de «l'adroguer de les veces», que ha fet la guerra amb els republicans i un any d'hospital, i mostra la solidaritat entre els perdedors quan evita la mort de Colometa. Però aquest personatge, Antoni, el segon marit de la protagonista (que li restitueix el seu nom veritable, un fet que li suposarà, a la llarga, la recuperació de la identitat pròpia), és un esguerrat de guerra («inútil del mig»), i aquesta condició se superposa, en el pla simbòlic, a la d'adroguer (que té menjar a la botiga i no fa volar coloms però ha d'empaitar les rates) i totes dues són significatives a diferents nivells per a l'etapa històrica de la postguerra.

Una posició clarament favorable als franquistes és representada pels senyors de la torre on Colometa serveix, que la despatxen quan saben que Quimet «és d'aquells que fan tabola»; i a la postguerra tampoc no li volen donar feina per ressentiment amb els vençuts («i va dir que jo era roja»). Però també el jove aprenent de la fusteria de Quimet es passa als enemics, i a la postguerra explica a Colometa que ara té botiga pròpia i que haver canviat de banda «li donava moltes facilitats per viure.» I un personatge molt senzill com la senyora Enriqueta, la consellera de la protagonista en funcions de mare, expressa una devoció monàrquica, plena de simplicitat popular, i espera, de manera ben ingènua, que entrin els nacionals per «tornar a tenir rei.»

A l'altra banda, la narració proporciona un Quimet engrescat amb la República i amb els canvis polítics i socials que comporta, que es llança al carrer amb el seu amic Cintet i que, quan se'n va a la guerra, diu a la seva dona que no s'amoïni, «que no tenia importància perquè tota la vida estava canviada i que encara canviaria més però en millor i que tots en tocaríem els resultats.» Aquest entusiasme revolucionari (que contrasta amb el desencís que mostra quan torna del front, malalt, brut i malmenjat) és compartit per l'amiga de la protagonista, Julieta, que representa un somni ingenu de felicitat col·lectiva a través d'un discurs amb ressons llibertaris.

Ara bé, d'entre tots els posicionaments, n'hi ha un de particularment significatiu i és el de Mateu. No és l'engrescament revolucionari de Quimet o de Julieta, sinó que correspon al sector del republicanisme catalanista més afí a l'autora, Mercè Rodoreda. Mateu, que des del començament és presentat amb un fort component de figura romàntica, és, com el protagonista d'*Unitats de xoc* de Pere Calders, un «home de pau» que marxa al front perquè «no hi ha més remei». Perquè no hi ha altra alternativa a la sublevació armada dels militars, i perquè la victòria «és una cosa de tots i si perdem ens esborraran del mapa.»

Així, *La plaça del Diamant* és també, entre moltes altres coses no excloents, una novel·la sobre la guerra en una de les modalitats més modernes del gènere: la del relat d'una supervivència a l'horror. És això el que fa la protagonista: explicar no pas com es fa la història sinó com se sofreix, la història; i, doncs, Rodoreda inscriu la veu de Natàlia-Colometa dins d'una variació important: la de, diríem, «The

Common Woman as Hero», sumable als «homes comuns» de Calders o de Jordana, els quals preconitzen una revisió de la categoria «heroi», entre d'altres categories que l'horror de la guerra moderna, vista des d'uns ulls del segle xx, ha tornat inservibles.

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] Una primera síntesi dels corrents literaris durant aquest període es troba a Maria CAMPILLO i Jordi CASTELLANOS. *La literatura del 1925 al 1939*. A: Albert BALCELLS (coord.). *Història de Catalunya*, vol. VI. Salvat, Barcelona 1982, p. 220-231. Per a la gènesi i el desenvolupament de les relacions entre corrents estètics i mercat cultural, vegeu Jordi CASTELLANOS. «Mercat literari i cultura nacional (1882-1925)». *Els Marges*, núm. 56 (octubre 1996), p. 5-38, i Josep Maria BALAGUER. «Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra». A: Pere GABRIEL (dir.). *Història de la cultura catalana*, vol. IX: *República, autogovern i guerra, 1931-1939*. Edicions 62, Barcelona 1998, p. 119-134. Per a l'etapa republicana, Josep Maria BALAGUER i Margarida CASACUBERTA. «L'embranchida cultural». A: Borja de RIQUER (dir.). *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. 9: *De la gran esperança a la gran ensulsiada (1930-1939)*. Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1999, p. 170-189. Per a la narrativa curta, Maria CAMPILLO. «Estudi introductori». A: *El conte 1911-1939*. Edicions 62, Barcelona 1983, p. 7-30. Per al mercat femení, Neus REAL I MERCADAL. *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2006. Per a la novel·la, Maria CAMPILLO. «La literatura i les institucions literàries. La novel·la». A: Pere GABRIEL (dir.) *Història de la cultura catalana, op. cit.*, p. 135-148.
- [2] Es poden trobar a Jacqueline HURTLEY. *Josep Janés. El combat per la cultura*. Curial, Barcelona 1986, p. 354-362.
- [3] Convé recordar que dins el corpus literari temàticament compromès, la literatura revolucionària respon a influències i a models diferents dels de la literatura de guerra. Vegeu Ricard VINYES. *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*. Edicions 62, Barcelona 1989; Jordi CASTELLANOS. «Literatura i compromís social en els anys trenta». *Els Marges*, núm. 69 (gener 2002), p. 7-23; Natàlia KHARITONOVA. «Escriptors compromesos? Sobre el moviment d'escriptors revolucionaris catalans». A: *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana*. Punctum & GELCC, Lleida 2007, p. 425-436. Ara bé, al llarg del conflicte, la praxi apareix condicionada pel doble caràcter (guerra i revolució) que caracteritza els fets històrics del 1936. Més precisions a Maria CAMPILLO. «La literatura de la guerra civil». A: *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció*. Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida 2002, p. 27-48.
- [4] Vegeu Maria CAMPILLO. *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1994; ÍD., *La cultura entre el front i la rereguarda*. A: Borja de RIQUER (dir.). *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vol. 9, *op. cit.*, p. 350-369.
- [5] Carles RIBA. «Literatura i grups salvadors». *Revista de Catalunya*, x: 85 (abril 1938), p. 475-484; Joaquim MOLAS (ed.). *Carles Riba. Llengua i literatura*. Edicions 62, Barcelona 1965, p. 57-65 (recollit a ÍD., *Obres Completes/3, Crítica*, 2. Edicions 62, Barcelona 1986, p. 587-602).
- [6] Joan OLIVER. «Literatura de guerra». *Meridià. Setmanari de literatura, art i política. Tribuna del front intel·lectual antifeixista*, I: 9 (11-III-1938), p. 1.
- [7] No és el lloc per a tractar la recepció que se'n fa abans del conflicte del 36, però cal mencionar la importància de gèneres com la crònica (per exemple, *La guerra contada por los soldados*) dins la col·lecció d'opuscles «Páginas de actualidad 1914-1917», o la recopilació de Román Jori a *Voces de guerra 1914-1916*, editada a Barcelona el mateix 1916. Pel que fa a la novel·la, és notable la divulgació de *Res de nou a l'oest* de Remarque, que va aparèixer en català l'any 1931 a les edicions Proa, en traducció de Joan Alavedra, amb un tiratge inusual. Un motiu de reflexió seria l'escassa influència de l'experiència de la Guerra del Marroc sobre la Guerra Civil, excepte en Josep Maria Prous i Vila, que té producció anterior sobre aquest tema en poesia i narrativa.
- [8] *Amic. Publicació quinzenal per a esplai del soldat català de l'Exèrcit de la República, editada pels Serveis de Cultura al front de la Generalitat*, I: 6/7 (abril 1938), p. 3. Aquesta publicació ha estat editada en facsímil per la Fundació Carles Pi i Sunyer (edició no venal) amb motiu de les commemoracions «Barcelona 1938, capital de la República».
- [9] Estudiats en la imprescindible obra de Paul FUSSELL. *The Great War and Modern Memory*. Oxford University Press, Londres 1977.
- [10] M. «Dietaris de Campanya». *La Publicitat*, 10-IV-1937. També Rafael Tasis, crític especialitzat en novel·la, insisteix que aquests escrits poden ser «un pur document sense intenció literària, però verídica.» Vegeu Rafael TASIS. «Literatura de guerra». *Meridià*, I: 28 (22-VII-1938), p. 6.
- [11] Així ho indica, per exemple i entre d'altres, Avel·lí ARTÍS. «La petita història de la guerra». *Meridià*, I, 42 (28-X-1938), p. 6.
- [12] Rafael TASIS. «Literatura de guerra», art. cit.
- [13] «Carnet de les Lletres». *Meridià*, I: 9 (11-III-1938), p. 6.
- [14] *Juliol*, III: 90 (4-VI-1938), p. 3.

- [15] El volum publicat el 1937 pel Grup Sindical d'Escriptors Catalans, *Escriptors de la Revolució*, té un caràcter completament miscel·lani (poesia, narracions, assaigs, etc.).
- [16] Al pròleg, signat al front, a Alcanyís, afirma que l'escriu «per expressar sincerament, cruament, el que he vist i el que he viscut.» Lluís CAPDEVILA. *Diari de guerra*, Barcelona 1937.
- [17] Segons les actes de la Institució de les Lletres Catalanes, es comptava inicialment amb Josep Sol, Lluís Casals, Gifré Bosch i Manuel Cruells. Més endavant s'hi va afegir Lluís Ferran de Pol. Vegeu CAMPILLO. *Escriptors catalans...*, op. cit., p. 319, notes 389 i 394.
- [18] Vegeu-ne els processos de publicació a J. V. GARCIA RAFFI. «Un de tants o la memòria de la derrota». «Epíleg» a Lluís FERRAN DE POL. *Un de tants*. Club Editor, Barcelona 2009, p. 121-138. En alguna ocasió, els mateixos autors han recuperat i publicat textos escrits al front, com és el cas d'Edmon VALLÈS. *Dietari de guerra (1938-1939)*. Edicions 62, Barcelona 1980.
- [19] Rafael TESIS. «Literatura de guerra», art. cit.
- [20] Josep GIMENO-NAVARRO. «Un poeta davant la guerra». *Meridià*, I: 28 (22-VII-1938), p. 3.
- [21] Ramon XURIGUERA. «Més llibres de guerra». *La Veu de Balaguer*, núm. 38 (3-XI-1929).
- [22] Vegeu, per exemple, Alan MUNTON. *English Fiction of the Second World War*. Faber and Faber, Londres 1989, i Bernard BERGONZI. *Wartime and Aftermath*. Oxford University Press, Oxford i Nova York 1993.
- [23] Vaig indicar algunes coses sobre la influència entre nosaltres de la narrativa produïda per la Primera Guerra Mundial sobre els gèneres no ficcionals a Maria CAMPILLO. «Estudi introductor» a Pere CALDERS. *Unitats de xoc*. Edicions 62, Barcelona 1990, p. 5-27.
- [24] Que més d'algun malfixat s'entesta avui a considerar «novel·la», quan l'operació genèrica és precisament una de les seves singularitats. Fins i tot al marge de l'aspecte «formal» (l'autor anava enviant els capítols a mesura que els anava escrivint), la modernitat del text rau en la construcció deliberada de la veu narrativa que fa l'autor (de la identitat del narrador que porta el seu mateix nom), desdoblament del qual no eren, ni són, conscients la majoria d'escriptors del gènere autobiogràfic. Una modalitat que recull, altrament, pel que fa al tema de la guerra, uns productes característics dins els quals s'inciu sens dubte *Unitats de xoc*. Per a la distinció entre textos autobiogràfics i textos ficcionals de guerra, vegeu Bernard BERGONZI. *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War*. Carcanet, Manchester 1996, p. 139-189. Pel que fa a la modernitat del text caldersià, Maria CAMPILLO. «The Common man as Hero: cròniques de la guerra del 36». A: *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Punctum & GELCC, Lleida 2010, p. 187-200.
- [25] I potser cal recordar que Pere Calders, com Mauróis, va anar al front com a voluntari.
- [26] El 1978 se'n va fer una edició facsímil, a l'editorial Alta Fulla.
- [27] Andreu A. ARTÍS «Sempronio». *L'accent de Barcelona 1938*. Edicions 62, Barcelona 1985.
- [28] C. A. JORDANA. *Barcelona 1938: La veu de les sirenes*. Edicions de 1984, Barcelona 2008.
- [29] Des de l'ascens de Hitler al poder, Jordana havia pres una actitud combativament antifeixista (quan no tohom, ni de bon tros, era conscient de l'amenaça), i va denunciar a les pàgines de *L'Opinió* el fet que els grups nazis i mussolinians gaudissin a tot Europa d'una llibertat de moviments que considerava perillosa. Com també havia denunciat, ben d'hora pels nostres encontorns, la persecució nazi dels jueus, que als «monòlegs» també recuperava.
- [30] Vegeu Jordi CASTELLANOS. «Barcelona: ciutat i literatura». A: *Literatura, vides, ciutats*. Edicions 62, Barcelona 1997, p. 137-185, i Margarida CASACUBERTA i Marina GUSTÀ (ed.). *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*. Fundació Antoni Tàpies i Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona 2008.
- [31] Vegeu CAMPILLO. «The Common Man as Hero...», art. cit.
- [32] Maria CAMPILLO (ed.). *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, vol. I i II. Laia, Barcelona 1982.
- [33] Mercè Rodoreda, que no volia recuperar res anterior al 1939, va autoritzar la publicació dels contes de guerra en l'esmentada compilació del 1982. Exhaustida l'edició, van ser reproduïts per Carme ARNAU (ed.) a Mercè RODOREDÀ. *Un cafè i altres narracions*. Fundació Mercè Rodoreda i Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1999.
- [34] El darrer, no inclòs a *Contes de guerra i revolució...*, op. cit., el vaig recollir a C. A. JORDANA. *Quimet dels Lleopards i altres contes*. Laia, Barcelona 1983, reeditat el 1989 amb el títol *L'atemptat i altres contes*, Laia, Barcelona 1989. El caràcter d'aquestes narracions, força extenses, que comparteixen el protagonisme de tres nois, ha portat algun crític a considerar la sèrie com a «novel·la». Vegeu Josep FAULÍ. *Novel·la catalana i guerra civil*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999. Aquest llibre resulta útil per a la tematització d'alguns aspectes de la guerra en la novel·lística de postguerra.
- [35] Rafael TESIS. «Literatura de guerra», art. cit.
- [36] Rafael TESIS. «Una novel·la ingènua». *La Publicitat*, 3-VII-1938.
- [37] Rafael TESIS. «Revista de llibres». *La Publicitat*, 30-XI-1937. D'altra banda, la ressenya de la novel·la de tema revolucionari de Josep M. Murià porta per títol *Els dos puntals o el cinisme gratuït de l'adolescència*. *La Publicitat*, 10-VII-1938.

- [38] La Institució de les Lletres Catalanes, davant el problema del paper, va prioritzar la sortida mensual de la *Revista de Catalunya*.
- [39] És possible que una part del material d'aquesta novel·la, o més aviat el que podria haver-ne estat el motiu central (les nits blaves a causa dels fanals pintats de blau com a mesura de protecció civil contra els bombardeigs), anés a parar a *La plaça de Diamant* (al començament del capítol xxxi), però tampoc no tenim manera de demostrar-ho.
- [40] Vegeu Maria CAMPILLO. «Un capítol de la novel·la inèdita *Flames de juliol* de C. A. Jordana». *Els Marges*, núm. 74 (tardor 2004), p. 77-96.
- [41] Les novel·les catalanes centrades en la guerra o que d'alguna manera s'hi refereixen són moltes. Vegeu Josep FAULÍ. *Novel·la catalana i guerra civil, op. cit.*, i, especialment, Helena MESALLES. «Bibliografia de la memòria i ficció de la Guerra Civil espanyola en la literatura catalana». A: *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció, op. cit.*, p. 261-353. Per a un estat de la qüestió molt complet, fins ara, a Mallorca, vegeu Josep MASSOT I MUNTANER. «Literatura de la guerra civil a Mallorca». A: *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció, op. cit.*, p. 81-132.
- [42] Editorial El Llamp, 1986. L'autor adverteix en un avís preliminar que una bona part és escrita mentre encara durava la guerra i que «la documentació utilitzada i també l'estil literari corresponen a aquella època», però que no l'ha retocat «per no llevar-li tota la naturalitat i el verisme que tenia en aquells moments dramàtics.»
- [43] Com afirma en el «Pròleg» a la reedició d'Editorial Pòrtic, Barcelona 1969, p. 7-9.
- [44] Rafael TESIS. «Literatura de guerra», *art. cit.*
- [45] Andrew RUTHERFORD. *The Literature of War. Studies in Heroic Virtue*. Macmillan Press, Londres 1989. Segona edició revisada.
- [46] «The Common Man as Hero: Literature of the Western Front» (amb referència al paradigma representat pel divulgadíssim llibre de Remarque *All Quiet on the Western Front*).
- [47] Vegeu la complicada gestació del text a Xavier PLA. «Una obra en moviment. Aproximació a la gènesi textual d'*Incerta glòria*, de Joan Sales». A: *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció, op. cit.*, p. 209-216.
- [48] Joan TRIADÚ. «Panorama de la novel·la catalana». *Serra d'Or*, núm. 120 (setembre 1969), p. 63-65. Vegeu també Joan TRIADÚ. *La novel·la catalana de postguerra*. Edicions 62, Barcelona 1982, p. 51-54 i 182-186, i «*Incerta glòria*», dins *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció, op. cit.*, p. 183-203.
- [49] Segons el mateix autor, el títol de la novel·la prové d'uns versos de Shakespeare, del final de la tercera escena del primer acte de *The Two Gentlemen of Verona*: «O, how this spring of love resembleth/ The uncertain glory of an April day.»
- [50] Vegeu Jordi CASTELLANOS i Maria CAMPILLO. «La novel·la catòlica» i «Joan Sales». A: Joaquim MOLAS (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. XI. Barcelona 1988, p. 71-80.
- [51] És la proposta de Xavier PLA. «*Incerta glòria* de Joan Sales o una poètica de l'excés». Miscel·lània d'homenatge a Modest Prats, II. *Estudi General, Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, núm. 22 (2002), p. 529-553.
- [52] Existeix una molt àmplia bibliografia sobre Mercè Rodoreda, especialment deguda a Carme Arnau, que també ha curat i prologat la darrera edició de la narrativa completa. Vegeu Carme ARNAU. «Mercè Rodoreda i la novel·la». A: Mercè RODOREDADA. *Narrativa completa*. Edicions 62, Barcelona 2008, vol. I: *Novel·les*, p. XXIII-XLVII, i vol II, *Mercè Rodoreda i el conte*, p. IX-XXXII.
- [53] Sobre el tema de la guerra civil en aquesta novel·la, vegeu Maria CAMPILLO. «*La plaça del Diamant*: el substrat històric en una narració de vida». *Els Marges*, núm. 70 (setembre 2002), p. 5-23.

NOTA BIOGRÀFICA

Maria Campillo és professora titular de literatura catalana contemporània a la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicat estudis sobre cultura i literatura del segle xx, especialment centrats en la narrativa dels anys trenta, la guerra i la postguerra, i sobre alguns dels autors significatius d'aquests períodes. Entre la seva producció destaca el llibre *Escriptors catalans i compromís antifeixista, 1936-1939* (1994) i diversos treballs sobre la literatura de l'exili. Ha estat també col·laboradora de la *Història de la literatura catalana*, dirigida per Joaquim Molas (1988), de la *Història de la cultura catalana*, dirigida per Pere Gabriel (1998), i d'*Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, dirigida per Borja de Riquer (1999).