



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a [http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan\\_review.html](http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html)

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

## ***Aspectes del sistema simbòlic a La plaça del Diamant*** **Maria A. Roca Mussons**

**Catalan Review, Vol. II, number 2 (1987) p. 247-261**

# ASPECTES DEL SISTEMA SIMBÒLIC A LA PLAÇA DEL DIAMANT

MARIA A. ROCA MUSSONS

*La Plaça del Diamant*<sup>1</sup> comença i acaba amb els dos naixements simbòlics de la protagonista, Natàlia, que indiquen respectivament la dona subjugada i tolerant primer i la dona lliure i autònoma després. Aquest doble esdeveniment, que es textualitza en dos moments oposats de la novella, inici i final, és expressat per dues accions significatives: el rebatiment i el crit.

Les paraules de Theodore Thass-Thienemann<sup>2</sup> poden confirmar que és pertinent la individuació d'aquests dos elements, entesos com a signes evidents d'un fet semblant:

il pittograma del «principio» come atto improvviso di saltare o balzare è un concetto pieno di movimento, di energia e di espansione. In una percezione dinamica, il «principio» è appunto un'azione di questo tipo, repentina, improvvisa, un salto fuori dal nulla

Per raons d'espai donarem més importància a l'anàlisi del segon itinerari simbòlic que clou el procés alliberador de la protagonista.

## I. EL CRIT, O EL SEGON NAIXEMENT

### PRIMERA PART: EL RECORREGUT INICIÀTIC

Configurada com a part resolutiva del desenvolupament psi-

<sup>1</sup> L'edició consultada és Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, Barcelona, 1983. La primera edició de la novella és del 1962, a Barcelona.

<sup>2</sup> T. Thass-Thienemann, *La formazione subconscia del linguaggio*, Roma, 1968, 139.

cològic de Natàlia-Colometa-senyora Natàlia,<sup>3</sup> el segon naixement té una evolució paral·lela al primer que responia a la seqüència: imposició d'un nom nou; fuga; rebatiment per terra dels enagots emmidonats; consciència de la pròpia reificació.<sup>4</sup> Les analogies que hi actuen ens permeten parlar de construccions especulars, però les modalitats d'acció, significat i conseqüències comporten una conclusió diversa: a nivell de significat es podria parlar de construccions en negatiu.

Després del segon matrimoni, la senyora Natàlia es tanca a casa durant anys i mira d'acceptar la nova situació valorant, en un primer moment, els aspectes materials positius que el canvi li ha comportat: ha esdevingut una senyora i té minyona. Però s'enfonsa en una apatia profunda, que la fa moure's per casa com una somnàmbula, sense cap objectiu. Per a ella s'inicia un llarg període de letargia, que funciona com a fase d'acumulació de forces de cara a l'acció conclusiva.

Malgrat l'abúlia, una resistència forta la inquieta i, moguda pel desig d'apaciar aquesta angoixa, decideix tornar al ritme anterior i sortir de casa per donar un tomb per la ciutat; l'acompanya la filla. La dona, però, no està preparada per a afrontar la realitat: quan intenten travessar el carrer, li agafa vertigen i cau a terra; els llums blaus que li sembla veure són fruit del record de la guerra i també són el color de la desmaterialització, del no veure-hi i de la mort, que indica el seu rebuig de la condició vital.

La por de caure representa l'atracció per l'abisme i marca un estadi de distanciament total. Tal com explica Thass-Thienemann,<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Natàlia, nom de soltera; Colometa, nom de casada amb en Quimet; senyora Natàlia, nom de casada amb l'Antoni.

<sup>4</sup> Quan arriba a casa després de la primera trobada amb en Quimet (que hem anomenat seqüència del «rebatiment»), la Natàlia-Colometa es tira al llit «...com si hi tirés una pedra» (23). En la percepció del seu desdoblament i en la tria de l'objecte que la representa, la protagonista confirma la seva condició dins d'un procés de reificació: la Colometa neix com a cosa.

<sup>5</sup> T. Thass-Thienemann, *La formazione*, cit., 147.

le tenebre e la profondità dell'abisso senza fondo, simbolo di tutti i principi, hanno un loro fascino. Dove c'è un abisso c'è anche un sentimento ambivalente di desiderio e di paura di «cadere» e di «essere inghiottito» dalle tenebre primordiali. Come sintomo nevrotico la vertigine è il richiamo dell'abisso, e rappresenta l'auto-percezione della regressione.

La percepció inconscient d'aquest estat espanta la dona, que, tot i acoblar-se parcialment als esquemes esmentats, comença a establir un apropament a la realitat nou. S'adona que la seva presa de contacte amb l'exterior ha de dur-la a terme d'una manera més reposada, en la soledat, lluny dels carrers plens de gent. Per consegüent, decideix sortir tota sola a caminar pels carrers deserts i pels parcs, però el sentiment de malenconia encara arrelat en ella li dona una feblesa extrema i quasi li fa perdre la percepció de la realitat. Havent superat amb esgotament les experiències anteriors, ni el nou estat de senyora Natàlia ni el benestar aconseguixen fer-la reaccionar del profund abandó en què es troba. Fins i tot es lliura a un no-viure, s'absté d'actuar ni que sigui mínimament sobre la realitat. Jakob Wyrsh,<sup>6</sup> en el seu estudi sobre la malenconia, reporta les paraules de Kierkegaard a propòsit d'aquesta condició, quan escriu que la malenconia és una feixuguesa de l'ànima, una manca de les forces necessàries per a arrossegar el farcell de la vida; l'esfondrament interior es manifesta precisament en l'anul·lament de la tensió, en l'afebliment dels sentits, dels instints, dels pensaments i de les figuracions mentals; la voluntat es relaxa i el desig i l'alegria del treball i de la lluita queden esmussats. Així, la senyora Natàlia, a qui abans li agradaven els carrers concorreguts, els colors, la gent, els coneguts, la vida, ara defuig tot això i es refugia en la mitificació del passat mitjançant l'elaboració del record dels coloms:<sup>7</sup> «Tot era igual, però tot era bonic. Eren uns coloms que no empastifaven, que no s'espuçaven, que només volaven ai-

<sup>6</sup> Jakob Wyrsh, «États dépressifs», in *Acta psychosomatica*, Switzerland, 1984, 12.

<sup>7</sup> Per a l'aprofundiment d'aquest argument, cfr. Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, 1982.



re amunt com àngels de Déu» (222). La memòria de la protagonista s'omple d'aquests coloms que han estat transformats en figures angèliques, portadores d'abandó i d'alliberament en el no-res, gràcies a un procés idealitzador, mentre que en el passat havien estat símbols de mort que actuaven dins d'una línia constrictiva i perversa.

El procés arrenca de la visió nostàlgica d'un passat idealitzat com a projecció de vida, amb perspectives obertes, del rebuig d'un present suportat com a negació del moment, i de la pèrdua de potencialitat del futur: en aquest sentit funciona la condició de castrat del marit (mutilat a la guerra civil), que suggereix metafòricament l'aplacament vital de la postguerra i dels anys següents.

Els passeigs de la senyora Natàlia evidencien la subrogació d'un altre moviment compensatori, pertanyent a la primera part: la pujada al terrat, el moviment ascensional, ple de connotacions positives, és substituït ara pel moviment horitzontal, com establint una mena de parallelisme entre dos estats d'ànim contraposats: el primer d'obertura i d'alliberament, el segon de tancament i d'immobilitat. R. Rossi<sup>8</sup> posa de manifest com la pèrdua d'un objecte idealitzat pot ser la clau de la depressió, i afegeix:

Ma è possibile vedere la perdita come destino ineluttabile perchè non disgiungibile dall'evoluzione, che comporta la perdita dell'oggetto, la perdita della situazione antica per potersi ripresentare nella situazione nuova.

És possible detectar en aquesta part de la novella un indicatiu d'aquesta mena de dependència de l'objecte arcaic (en aquest cas, la pròpia joventut), a través de la proposta transparent del mite del Paradís Terrenal.

De fet, aquest mite ja ha estat textualitzat en altres punts, funcionant com a presentació dels papers masculins i femenins. La

<sup>8</sup> R. Rossi, «La coppa d'oro: depressione e nostalgia», in *La condizione depressiva*, Milano, 1982, pp. 275-276.

primera explicitació, la tenim al sermó que mossèn Joan fa durant la celebració del matrimoni de Quimet i Colometa:

I Eva, quan es va despertar, la primera cosa que va fer va ser agafar una flor blava i bufar-la, i les fulles van volar una estona i Adam la va renyar perquè havia fet mal a una flor. Perquè Adam, que era el pare de tots els homes, només volia el bé (51)

Aquesta explicitació serveix per a fixar amb rigidesa l'organització patriarcal de la família. El model presentat té una gran força, perquè pertany a l'esfera mítica i s'ofereix com a element integrant d'un ritual religiós: la reglamentació de les jerarquies apareix des de bon començament com un signe difícil d'eludir o d'oblidar.

Anàlogament al model presentat, més endavant trobem una escena que recalca el paradigma proposat. Quan la Colometa va a la botiga d'en Quimet i s'atreveix a tocar el bastonet d'un pot de cola, la reacció de l'home és idèntica a la d'Adam al Paradís: la renya i fins i tot, d'acord amb el model, li pica la mà fent broma: «apa, apa, no emboliquem!» (59). I és amb una altra associació d'idees semblant que, en caure en l'estat malencònic que hem descrit, la senyora Natàlia passa del record del Quimet viu a la fantasia del lloc on deuen trobar-se les seves despulles: a partir de l'evocació del cos del marit abandonat als ermits de l'Aragó, arriba a la pròpia identificació amb la costella originària i, de retop, a l'evocació del sermó de mossèn Joan. S'hi efectua una fusió entre el record de la prèdica i el de l'episodi de la botiga: és Adam qui li pica la mà quan agafa la flor: «no emboliquem!».

Inserida en el paper que li ha tocat, reconeix que forma part d'un passat que no és capaç de tancar, que no pot elaborar amb la seva nostàlgia passiva, de manera que es nega la possibilitat de cap canvi i evolució.

Al cap d'uns anys, la senyora Natàlia es cansa del seu joc dels parcs i dels coloms, però no es troba encara en condicions de posar en marxa el mecanisme de renúncia a la seva vida de sempre; és més, fa l'efecte que es deixa enfonsar en una voluntat d'envili-

ment, de negació del seu desenvolupament espiritual: «I si sortia de casa amb paraigua perquè estava núvol, si pel parc veia una ploma d'ocell, la burxava amb la virolla del paraigua ben endins de la terra i l'enterrava» (238). Aquesta ploma trobada per terra, senyal de no-vitalitat (és bruta i morta), ens remet, seguint una dinàmica opositiva, a la ploma del capítol sisè, la ploma-Colometa (en el seu ball amb Mateu), associada amb l'aire, la lleugeresa, la bellesa, la vida. Si en aquest cas la identificació de la protagonista amb aquest element es trobava explicitada i valorada al text com un moment pre-angèlic inicial,<sup>9</sup> en el cas de la ploma entatxonada a terra amb la virolla del paraigua, el símbol esdevé bivalent: per una banda representa la Colometa que la dona ja no vol ser (referència per analogia als embrions dels coloms que ella ha destruït); per l'altra indica el moment de màxim tancament, l'expressió violenta d'autonegació de la pròpia evolució interior. Per tant, amb l'acció que la protagonista exerceix sobre la ploma enterrant-la, es trasllueix tant el moviment instintiu de rebuig de la identificació, que marca l'inici de sortida del túnel, com el moment anti-angèlic per excel·lència, l'allunyament de qualsevol possibilitat en el procés de descoberta dels estadis superiors de l'ésser. Les línies oposades, però, arriben a tocar-se en les seves manifestacions extremes: la ploma és el signe que explicita aquest fet, representant el punt de sutura, l'inici i el final de dos moments contraposats.

Finalment s'ateny el moment d'emprendre el canvi: el matri-

<sup>9</sup> En l'article «L'àngel a les novel·les de Mercè Rodoreda», aparegut a *Serra d'Or*, 290 (1983), 20-23, C. Arnau avança la hipòtesi d'una influència del misticisme rosacrocian a les darreres obres de l'autora (per a un aprofundiment sobre el pensament d'aquest moviment, cfr. el text de F.A. Yates, *L'Illuminismo dei Rosacroce*, Torino, 1972). Sense oblidar el paper de la figura oleogràfica de l'àngel, provinent dels records infantils de l'escriptora, crec que no és atrevit pensar que aquests dos elements ja es troben esbossats a la *La plaça del Diamant*. La referència es trobaria en el personatge de Mateu, en el seu paper de col·laborador en el viatge espiritual de la Colometa cap a la descoberta de la seva identitat. Aquest aspecte particular ha estat analitzat en un treball anterior, Maria A. Roca, *Costruzioni simboliche nel romanzo di Mercè Rodoreda, «La plaça del Diamant»*, Sassari, 1986, 14-27.



moni de la filla, que resulta ser una construcció-mirall del primer casament de la protagonista. La senyora Natàlia comença a percebre l'alteració produïda amb el pas del temps i, inevitablement, se sent obligada a establir unes relacions diferents amb els seus fills:<sup>10</sup> ara han esdevingut autònoms — Rita perquè s'ha casat, Toni perquè ha trencat simbòlicament el collaret de perles de la mare després d'haver-hi ballat —,<sup>11</sup> i la separació fisiològica del part es completa en el pla psicològic. Un cop anul·lats els darrers vincles amb les persones que en depenien, la senyora Natàlia es troba en condicions d'acostar-se a la seva intimitat, de dur a terme el seu alliberament i d'establir uns altres vincles a partir de la nova situació d'autonomia.

Un cop a casa, en desvetllar-la la mica de soroll que fa el fill entrant, la dona inicia, amb fantasies, fets i records, una acció que ni ella mateixa sembla poder entendre, però que li produeix una atracció ineludible. A la memòria de la senyora Natàlia retornen, punyents, certes paraules que fa temps li havia dit la senyora Enriqueta:

(...) m'havia dit que teníem moltes vides, les unes entreteixides amb les altres, però que una mort o un casament, de vegades, no sempre, les separava, i la vida de debò, lliure de tota mena de fils de vida petita que l'havien lligada, podia viure com hauria hagut de viure sempre si les vides petites i dolentes l'haguessin deixada sola (247)

---

<sup>10</sup> Des del capítol XLIV fins a la meitat de l'últim, el text ens presenta la protagonista bàsicament com a espectadora de l'evolució i de les decisions dels fills: en Toni, que vol continuar el treball del padastre i que fa la mili com a voluntari per poder-se quedar a Barcelona (a casa); la Rita, que renuncia al seu somni d'hostessa de l'aire per casar-se amb en Vicenç. La senyora Natàlia es tanca obstinadament a noves experiències i assisteix amb ben poca participació al creixement dels fills, limitant-se a acceptar les seves decisions.

<sup>11</sup> El contacte físic del palmell de la mà amb la del fill li recorda l'experiència fisiològica del part, que el text indica delicadament amb l'evocació de la columna de boles de fusta del llit, que la protagonista va trencar en el part del Toni. Seguint la línia analògica, el trencament del collaret de perles en acabar el ball indicarà la separació emotiva del fill.



La senyora Natàlia pren consciència de les vides petites que han entrebancat el seu passat i de la urgència amb què cal actuar ara que se li presenta l'oportunitat de poder-se dedicar a tenir cura d'ella mateixa, de la seva vida autèntica; no se sent preparada encara per adonar-se de com ho ha de fer per créixer, però es deixa dur per l'instint i per una força indefinible que l'empeny a sortir de casa. En aquest moment, el text ens presenta la protagonista (Colometa-senyora Natàlia) a l'inici d'un recorregut que ha de superar, amb un ganivet a la mà, agafat ben fort. Tal com afirmen Chevalier i Gheerbrant,<sup>12</sup> el ganivet representa el principi actiu que modifica la matèria passiva. La protagonista es dirigeix a un ritual de sacrifici on la víctima resulta ser el seu propi passat, la matèria passiva que ha de ser modificada. Un signe de bon avenir de cara al resultat de l'empresa, el constitueix la imatge de les ales d'un ocell que emprèn el vol, que apareix al text.

I l'itinerari comença a aclarir-se després d'un moment d'auto-reconeixement del propi cos (pell, nas, cara). La trajectòria del camí la fa tornar a passar pels indrets de la vida d'abans, i es textualitza amb una precisió meticulosa: tomba a mà esquerra entre el mercat i la casa de les nines, arriba al carrer Gran i els seus passos segueixen el jeroglífic de les rajoles de la vorera fins que arriba a la pedra llarga del cantell, que marca el límit entre la vorera i el carrer. La seva consciència té treballs a imposar-se, i la veiem moure's en un estat d'èxtasi que es manifesta en la mecanicitat dels seus moviments, en els pensaments i els sentiments incontrolats que l'envaeixen. L'arribada a la pedra-límit funciona en aquest context com a moment de pausa i, alhora, com a acumulació de tensió, realitzada a través de la imatge de la nosa<sup>13</sup> al coll de

<sup>12</sup> J. Chevalier-A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, París, 1982, 306.

<sup>13</sup> En el text, la figuració de la «bola» assumeix diversos significats. En aquest cas la implicació semàntica és la de l'autopunició. Com en altres ocasions, la protagonista, empesa per l'angoixa i el malestar, dispara un mecanisme de compressió del sentiment o sensació, reduint-lo a la forma d'una petita esfera, per poder deglutir-la en uns casos o conservar-la dintre seu al preu que sigui en d'altres. En aquesta línia de lectura, no és gens casual el fet que, arribada a la llinda del seu

la protagonista. Un element que fins aquest moment li havia estat hostil (la feblesa física i/o psicològica l'havia posat molts cops en perill de ser atropellada per algun vehicle), se li converteix en un aliat: el tramvia, un tramvia símbol de moviment, d'acció, de vida naixent (és el primer tramvia de l'alba), que empeny la protagonista a travessar el carrer, amb el vent<sup>14</sup> que desplaça en passar. Venç la força d'atracció de l'abisme (insinuada pel mareig, la sensació de caminar sobre el buit i el gest de tancar els ulls), ajudada també pel ganivet que té agafat amb força, i ja no veu els llums blaus. Aconsegueix travessar aquest primer espai de prova, sobretot perquè ara la seva és una condició de lluita, en la qual participa plenament: «I em vaig posar a caminar per la meua vida vella fins que vaig arribar davant de la paret de casa, sota la tribuna... La porta estava tancada» (248). La porta tancada que troba la senyora Natàlia ens recorda la porta tancada de Colometa, al capítol onzè, quan ella i el Quimet es deixen la clau del portal a casa i l'han de forçar per poder entrar-hi. Aquest episodi aparentment realista, funciona a nivell simbòlic com a substitució de la narració de la nit de noces sol·licitada per la curiositat morbosa de la seva amiga Enriqueta, i indica amb claredat els caràcters i els papers dels dos components de la parella davant de l'acte sexual: desfogament fisiològic per part de l'home, dolor suportat per part de la dona. Són dues seqüències paral·leles construïdes analògicament, on una mateixa situació de privació és valorada i resolta de maneres contràries per un mateix personatge. Mentre el primer episodi actua com a element substitutiu, el segon, en canvi, es presenta com a encarament directe amb el problema sexual del segon matrimoni: la impotència del marit. La porta tancada representa en tots dos casos el sexe de la dona i, també, la via del coneixement.

alliberament, una simbòlica boleta la turmenti i que l'èxit de la seva empresa estigui indicat en el text amb l'expulsió de l'«escarbat de saliva» (250), que se suma al crít alliberador.

<sup>14</sup> Com que es considera l'aire un element actiu i masculí, es configura com a mitjà col·laborador en l'acció; símbol d'espiritualització, marca el moviment iniciat dins del pla psicològic.

En el primer cas, el problema de l'obertura es resol amb l'ús del trepant i del filferro utilitzats pel Quimet mentre la Colometa roman absolutament passiva. En aquest segon cas, la protagonista canvia de paper i, ajudada pel ganivet que du a la mà, mira d'arrencar el tap de suro amb què el marit havia tapat el forat de la porta. Aquí, el ganivet a la mà de la dona representa plausiblement el sexe inexistent de l'Antoni, que no pot obrir la porta. Però la senyora Natàlia s'ha adonat del paper masculí d'Antoni, que no es manifesta per la penetració, sinó pel comportament alliberrador i gratificant de l'home respecte a ella. El veu com a persona que pot ajudar-la de debò en el procés de realització de si mateixa i l'accepta, acceptant el present, sublimant així la seva sexualitat. Quan esbocina el suro, destrueix en certa manera l'obra del Quimet i se li imposa; la impotència per obrir la porta és substituïda per la seva doble presa de consciència: renuncia al passat — connotat negativament per mitjà dels atributs del carrer (lleig), de la casa (lletja), de l'empedrat (bo per als carros i els cavalls), del fanal (llunyà) i del portal (fosc) —, i inicia un procés d'autoafirmació, marcat un cop més en termes simbòlics, com és ara la incisió del nom COLOMETA sobre la porta, per abandonar-lo juntament amb el seu passat, signe de la seva joventut i també de la submissió. D'aquesta manera s'acosta a un primer nivell de consciència, després d'haver recobrat, amb el ritual de la incisió, la identitat i la possibilitat de relació amb el futur.

La seqüència del ganivet es configura, doncs, com a moment iniciàtic, en el qual la protagonista es purifica i agafa forces per poder afrontar la prova final: el seu segon naixement.

#### SEGONA PART: LA SUPERACIÓ DE LA PROVA

Amb un altre moviment automàtic, la dona recorre a l'inrevés el trajecte simbòlic de les seves petites vides; aquesta marxa enrera no pot menar-la a cap altre lloc més que a la plaça del Diamant, al gran ventre d'on va sortir per dur a terme el seu cicle individual i social, i al qual torna per abandonar les petites vides d'ofuscació,



de submissió, d'autonegació, i per intentar conquerir el dret a evolucionar pel camí de la vida autèntica. La prova demana preparació, coratge, força i autodeterminació; la feblesa representaria l'anihilació completa, el no-naixement, deixar-se absorbir pel no-res. Quan la senyora Natàlia es troba al centre d'aquest indret de prova, la plaça li fa l'efecte d'una capsa de cases que comença a balancejar-se dins de l'aigua i a tancar-se per la part de dalt, adoptant la forma d'un embut capgirat. Una força centrípeta es genera a l'interior d'aquest espai per tal de dominar la senyora Natàlia, fagocitant-la amb el remolí de la tempesta. En aquest moment, ajudada per la presència-record d'en Mateu, la dona reacciona: protegint-se la cara amb els braços, llança un crit esfereïdor, i mentre crida escup una mena d'«escarbat de saliva» que identifica de seguida amb la seva joventut, amb tots els moments autorepressius que han marcat les seves petites vides precedents. Aquesta vegada la dona oposa directament la seva autoconsciència a la força que està a punt d'anihilar-la, i aconsegueix afirmar definitivament la seva personalitat gràcies a aquest segon ritual d'incidència sobre la realitat: el crit, referent fònic del trauma del primer naixement, textualitza el moment primordial d'aquest segon naixement.

Les correlacions analògiques en la construcció dels dos naixements s'expliquen en una identitat on el registre principal s'exposa dintre del marc estructural de l'escena en què tenen lloc les accions:

- l'espai físic on passa l'acció és la plaça del Diamant;
- la Colometa-senyora Natàlia se sent o es troba sola;
- la plaça es configura com un espai de prova;
- trauma i crit evidencien dos signes de naixement;
- l'acció ocorre quan encara llostreja (quan el dia neix);
- un cop superada la prova, la protagonista torna a casa.

Les correlacions opositives, en canvi, textualitzen atributs significatius dels elements de l'acció, però sobretot indiquen les seves modalitats i el seu significat:

*Naixement I**Naixement II*

|                                  |   |                                          |
|----------------------------------|---|------------------------------------------|
| plaça amb gent, alegre, animada  | / | plaça buida, trista, amenaçadora         |
| ball, atordiment, submissió      | / | concentració estàtica, atenció, eficàcia |
| paper passiu a la prova          | / | paper actiu a la prova                   |
| fuga                             | / | afrontament                              |
| reducció                         | / | expansió                                 |
| pedra                            | / | dona                                     |
| paper passiu respecte al Qui-met | / | paper actiu respecte a l'Antoni          |

A més a més, l'acció que té lloc a la primera etapa del seu nou itinerari es presenta com a resolutiva dels seus conflictes existencials des d'una òptica privada: la seqüència dels elements articulats, ganivet-casa-incisió del nom, s'expressa en aquest sentit, mentre que en aquest segon i definitiu moment, es tracta d'un afrontament i una solució des de l'òptica pública: plaça-crit-car-rers. És amb la complementació d'ambdues perspectives que es completa el procés evolutiu de la protagonista.

## 2. EL RETORN A CASA, O L'ACCEPTACIÓ DE LA VIDA

En el primer naixement, les perspectives d'evolució pròpies de l'esdeveniment semblaven sense expansió possible; en el segon, en canvi, el text indica que les forces que se'n deriven són

emanadores d'energia i dirigides a la comunicació. Després del crit, la nova senyora Natàlia domina la seva situació, s'allibera dels vells que la volen ajudar i abandona la plaça. Travessa el carrer Gran i comença a fixar la mirada en la vida naixent, la vida retrobada, la vida acceptada:

Les cases i les coses ja tenien els colors posats. Pels carrers que anaven a la plaça de vendre, baixaven i pujaven carros i camions, i els homes de l'escorxador, amb la bata tacada de sang i mig vedell a l'esquena, entraven al mercat. Les floristes posaven rams a les paperines de ferro plenes d'aigua que feien la toia de flors. Els crisantems llençaven pudor amarga. El vesper vivia. (251)

Els carrers que tant es deleix per recórrer la Colometa al començament del text, esdevenen estrets i bruts un cop associats als successos bèl·lics, i ella s'hi mou a desgrat, amb pressa, immersa en el color blavenc emès pels fanals, reflex del món miserable que l'oprimeix, a ella i a tots els seus. Després, escapada de la indigència i iniciat el període de la profunda malenconia, la senyora Natàlia té por de la gernació dels carrers i defuig el contacte de les manifestacions socials. En el fragment que hem reportat, hi trobem la protagonista que s'acosta de nou als carrers d'antany, però començant a filtrar el que hi passa, assaborint la vitalitat que l'espectacle desprèn. En aquest sentit, les imatges esdevenen dinàmiques bàsicament, en oposició clara a les imatges estàtiques que apareixien en el període de passivitat de la dona. El trajecte a la inversa dels rituals superats li ha restituit el contacte amb la realitat, així com la capacitat de gaudir-ne plenament.

De retorn a casa, on el marit l'espera amoïnat, la senyora Natàlia comença a establir amb ell una relació diferent, que ella controla i gestiona: «(...) hi havia l'Antoni que m'esperava. I jo, expressament, caminava a poc a poc, ara un peu, ara l'altre, i anava entrant...» (251). Aquesta lentitud de moviments davant de l'esguard ansiós de l'Antoni indica la ritualitat de l'acció, la consciència que la dona té d'ella mateixa i dels seus actes, contràriament al comportament manifestat a l'inici de la narració, on el mòbil de les seves accions sempre responia a l'atzar, l'obligació o la incons-



ciència. La senyora Natàlia comprèn a la fi el seu paper de «dona de l'Antoni»: per això «anava entrant» a la vida en comú amb el seu marit, acceptant el present i projectant cap al futur una mirada confiada.

Un darrer acte simbòlic, que reforça el sentit del seu naixement, és el que executa la protagonista abans d'entrar al llit amb el marit: es treu les mitges «com si estirés una pell molt llarga», com si es tractés d'una pell d'abans. Per tal d'intensificar la imatge de vida nova, el text ens presenta la senyora Natàlia en el gest de cobrir el seu cos amb peücs i camisa i d'acotxar-se dins del llit, la connotació més important del qual és l'escalfor acollidora, que la protagonista associa amb la panxa d'un gafarró. No és per atzar que un ocell sigui el símbol acollidor de la nova parella, que propicia els canvis positius. I la senyora Natàlia, que sempre s'ha comportat amb el marit de manera respectuosa però distant, ara l'estima: l'escalfa amb el seu cos, l'abraça, se li entortolliga i l'acaronar, li toca el ventre amb tendresa: «I li vaig començar a passar la mà a poc a poc pel ventre perquè era el meu esguerradet...» (252). I com en un gest fàl·lic compensatori, introdueix el dit al melic del seu home. Però el que importa no és el significat eròtic de l'acte, perquè més aviat es tracta d'un gest afectuosament supersticiós, amb el qual la senyora Natàlia vol protegir el marit de qualsevol mal. El procés d'eficàcia que la protagonista ha promogut dintre seu troba la primera expressió cap a l'altre en aquest episodi i és realitzada amb una voluntat que ja és autosuficient. La Natàlia assumeix el paper de personatge actiu i, com que es tracta de protegir l'Antoni d'una força centrípeta maligna que se'l podria emportar cap al no-res, confirma el seu poder de domini sobre les forces que anteriorment la subjugaven:<sup>15</sup> ara és ella que s'imposa respecte a si mateixa i també als altres.

<sup>15</sup> La novel·la s'organitza a través de l'articulació dialèctica de dues forces oposades que recorren el text, presentant-se com a línies contrastades que generen el desenvolupament de la narració. Podem anomenar aquestes forces centrífuga, l'una, i centrípeta, l'altra. La fragilitat psicològica, de caràcter i d'origen social de la protagonista, la situa en un primer moment com a subjecte-objecte pre-

El despertar es textualitza com un retorn a la vida mitjançant l'element aigua: « (...) fins que em vaig rentar la cara i l'aigua em va espavilar (...) i em va posar color a les galtes i llum als ulls » (252). La idea del seu pròxim passeig pel parc a la tarda s'enriqueix amb l'evocació de la imatge dels ocells que s'emmirallaran en el cel dels tolls. Aquests animals alats, símbols de l'envigoriment de les forces espirituals de l'home, fixen el caràcter de la nova vida de la Natàlia, la darrera paraula de la qual s'adreça a aquestes bestioles, que li semblen « contents ». L'acabament de la novella està tot envaït, doncs, d'un sentit d'expansió cap a la vida de debò.<sup>16</sup>

Seguint la tesi de Thienemann<sup>17</sup> quan afirma que la separació, entesa com a naixement, comporta imatges verbals com « produir » i « crear », podem establir relacions significatives entre el personatge-narrador i el text. Efectivament, la narració està construïda en primera persona per la protagonista que, per mitjà de l'elaboració dels records, exposa les seves vicissituds. Usa el temps en passat, cosa que significa que ella s'explica un cop ha atès l'autoafirmació. Per tal de confirmar aquest nou estatus, fixa el passat a la narració, objectivant-lo i capgirant la seva relació amb l'exterior: ara és ella que filtra els esdeveniments, en lloc de passar mecànicament a través dels esdeveniments. En proposar-se com a subjecte productor de « paraula », es recupera positivament ella i el seu passat, confirmant les premisses de la nova relació amb la realitat.

MARIA A. ROCA MUSSONS  
UNIVERSITÀ DI SASSARI, SARDEGNA

disposat a evolucionar sense capacitat de control sobre les forces esmentades. El lent procés de construcció del personatge estarà representat per la progressiva capacitat de dominar-se ella mateixa en relació a les tensions creades per aquestes forces.

<sup>16</sup> Aquest tema ha estat tractat per l'escriptora en el pròleg de l'edició de la PD que hem fet servir. Per a l'aprofundiment sobre aquest tema, vegeu l'article de G. Grilli, « Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda », *Serra d'Or*, 155 (1972), 39-40.

<sup>17</sup> T. Thass-Thienemann, *La formazione*, cit., 26.