

EXISTENCIALISME I NOVA ÒPTICA PSICOLÒGICA EN LES PRIMERES NOVEL·LES DE MARIA AURÈLIA CAPMANY.

Montserrat Palau.

És indubtable que la primera generació de postguerra en la narrativa catalana -entenent com a tal els autors que inicien la seva producció en aquests anys i que aporten, a més, noves influències- està encapçalada per Maria Aurèlia Capmany i Manuel de Pedrolo. Aquests dos autors obren nous camins novel·lístics que seguiran altres escriptors i la seva influència arriba als més joves, els quals, concretament els dels setanta, en molts casos els deuen el seu aprenentatge literari. Pensem, per exemple, en les primeres obres de Terenci Moix, que presenten uns trets que recorden la producció de Maria Aurèlia Capmany i que, fins i tot, a *Onades sobre una roca deserta*, hi ha un *homenatge* implícit en emparentar Oliveri -l'anti-heroi ple de dubtes existencialistes- amb Jeroni Campdepadrós, el protagonista d'*Un lloc entre els morts*.

Ens interessa, però, aquí, de tractar de les primeres aportacions novel·lístiques d'aquesta autora barcelonina i, sobretot, d'analitzar les seves característiques més remarcables, que, al nostre parer, són els plantejaments existencialistes i, alhora, l'enfocament formal des d'una nova òptica psicològica, més fragmentada i, per tant, allunyada del tractament lineal, que accentua l'estranyament dels personatges en el món i, a la vegada, la relativitat d'aquest.

Aquestes obres inicials marquen una primera etapa narrativa definida que, posteriorment, anirà evolucionant cap el relat més social i

històric, tot passant d'uns tractaments centrats en individualitats cap a d'altres més col·lectius amb implicacions i motivacions històriques. Aquesta primera etapa comprendria *Necessitem morir*, *El cel no és transparent* -publicada anys més tard amb el títol de *La pluja als vidres*-, *L'altra ciutat*, *Betúlia* i dos novel·les curtes: *Tana o la felicitat* i *Ara*.

A finals dels anys 40, Maria Aurèlia Capmany inicia la seva producció narrativa amb unes novel·les que copsen la mentalitat de les generacions joves de postguerra, però que no superen, en alguns casos, la censura franquista. Les dues primeres obres, *Necessitem morir* (1947) i *El cel no és transparent* (1948), van lligades a la convocatòria d'un nou premi de novel·la catalana, dins la resistència i els intents de represa a finals dels anys quaranta, el "Joanot Martorell".

L'editorial Aymà, a exemple del Nadal, convocava el 1947, encara que el veredictes i la concessió es van fer públics el 2 de febrer del 1948, el premi de novel·la "Joanot Martorell". D'una manera totalment clandestina (1) -és a dir, sense cap permís ni autorització oficial-, el premi tirà endavant i el jurat de la primera convocatòria, format per Maurici Serrahima, Ramon Aramon, J.M. Boix i Selva, Marçal Olivari i Josep Pous i Pagès, l'atorgava a la novel·la *Primera part* de Cèlia Sunyol i quedava finalista Maria Aurèlia Capmany amb *Necessitem morir*. I l'any 1948 (el 31 de març de 1949 realment), en la segona convocatòria, el premi fou concedit a Maria Aurèlia Capmany per *El cel no és transparent*, amb un jurat compost per Ramon Aramon, Maurici Serrahima, Salvador Espriu, Joan Oliver i Josep Maria de Sagarra. A pesar del pas endavant que significava el nou premi, les dificultats ja es van deixar sentir en el primer moment: l'obra premiada de M.A. Capmany no passaria la censura i no seria publicada fins molt més tard i refeta (*La pluja als vidres*, 1963). A més, el premi Joanot Martorell quedava interromput durant els anys 1949 i 1950, fins que el 1951 tornaria a ser convocat per l'Aymà i Josep Maria Cruzet.

Les dificultats, doncs, són la tònica dels primers anys. Tant Maria Aurèlia Capmany com Manuel de Pedrolo tenen problemes per veure

les seves obres publicades, Tanmateix, la literatura catalana comença a notar que aquests nous autors porten i aboquen en les seves creacions tot un bagatge de lectures actuals, com Joyce, Kafka, Faulkner, Bernanos, Sartre, Dos Passos..., que enriqueixen la migrada producció i que, a més, no es desencoratgen i lluiten per donar-se a conèixer (2).

Capmany, d'entre aquest nou bagatge cultural que esmentàvem, parteix del realisme, i, en les seves primeres obres, l'ambientació és marcadament existencialista, un moviment que arribava ja més generalitzat a les universitats a finals dels 40 i en la dècada dels 50, un existencialisme que, en el cas d'aquesta autora, arribava a través de Heidegger i Zubiri, tot optant per una vessant sartriana, que resultava més coneguda, més assumible, sobretot pel llenguatge.

Maria Aurèlia Capmany trenca amb el realisme psicològic tradicional que descrivia uns personatges lògics i coherents, uns personatges que reflexionaven i que després obraven segons les seves reflexions. La nova psicologia, en canvi, mostra la relativitat de l'univers, en uns moments en què el toc pessimista i existencialista s'imposa per les circumstàncies històriques. Maria Aurèlia Capmany -com molts dels novel·listes catalans dels 50- renuncia al tipus de novel·la psicològica tradicional, que suposava una galeria de retrats definits per la seva psicologia mitjançant uns trets generals. Les seves novel·les copsen l'època de crisi social i renuncien a la generalitat tot conformant-se amb els petits instants, amb un to de plàstica impressionista. Abandona el caràcter convencional en la descripció psicològica alhora que, en les noves tècniques, troba el mitjà per fer evident la ruptura de l'home amb una societat hipòcrita fonamentada en les convencions, com Sartre o Moravia, que havien demostrat que l'actitud "coherent" de l'home no és res més que una comèdia. La vida de les seves protagonistes es desplega sobre un fons de comèdia de falsos sentiments i topa sempre amb les convencions, de la mateixa manera que hi haurà una dissonància entre la vida imposada per la societat i la vida desitjada. És el divorci entre el desig personal i les imposicions de la societat, un tema present de manera molt clara en aquestes novel·les de Maria Aurèlia Capmany (3), i que també trobem en altres obres catalanes del moment, com les de Sarsanedas o Espinàs (4).

Aquesta situació de ruptura entre desig personal i societat, que sembla una simple anècdota, arriba a crear climes obsessius i tensos en un escenari mínim, normalment una mateixa casa -o, fins i tot, una col·lectivitat petita, com el cas del poble a *Betúlia*-. Els personatges es refugien en ells mateixos, en la soledat, en el doble fracàs de la realitat i el desig. La vida esdevé artificial i els protagonistes se la miren estranys. Els personatges de Camus, Pirandello, Sartre, Moravia o Huxley semblen planejar per damunt de *Necessitem morir* o *Betúlia*; per exemple:

"Tardava a venir la son, i llavors s'adonava que alguna cosa s'anava solidificant al seu entorn, com si sentís créixer el mur que havia de separar-la de l'altra gent, viva i morta."(5)

"I ella es devia avorrir, no en el sentit d'expressar un fàstic o un menyspreu per alguna cosa ni que fos ella mateixa, sinó per indicar aquest buit insuportable que es crea dintre i defora d'un mateix i que fa tot contacte impossible." (6).

Sobre una base de realisme-clàssic-idealitzat i una nova psicologia, basteix una situació allunyada d'una realitat quotidiana -sobreentesa- i centrada en un conflicte existencial. Capmany juga, sobretot, a crear una complicitat amb el lector, en el sentit que dibuixa una atmosfera lírica a través de detalls que a ella li interessa de mostrar. Per tant, més que un argument, una història linial amb el mateix ritme, les novel·les tenen sensacions i moments construïts mitjançant una caracterització ideològica dels personatges. Alhora, aquesta tècnica li permet de deixar, en certa manera, les històries obertes, perquè l'atmosfera no deixa de ser incerta i el lector és capaç de suposar o imaginar. Com a lectors, se'ns mostren uns caràcters i unes ideologies, les consciències dels personatges enmig d'unes circumstàncies a nivell d'argument potser crucials, però que, generalment, l'autora resol ràpidament; i, en un altre nivell, unes altres circumstàncies detallades minuciosament, que són les dels passos psicològics. Aquestes característiques, però, que marquen una intel·lectualització, típica de la novel·la dels 40 -concretament tornem a esmentar Camus i Sartre-, no fan de les obres un tractat de metafísica, sinó que hi sobresurten la realitat quotidiana

i els personatges construïts amb versemblança que configuren unes històries assequibles i ben identificables.

Les protagonistes de les primeres novel·les de Maria Aurèlia Capmany cerquen la seva identitat en un món que refusen, perquè no el poden acceptar. La recerca de la identitat se'ns mostra a través del divorci entre el desig humà i la realitat a la que aquest desig es veu subordinat i, per tant, irrealitzat, perquè la realitat és plena de convencions i hipocresies, de normes socials i temps pessimistes. El sentiment de la postguerra catalana és el sentiment de les "heroïnes" de Maria Aurèlia Capmany, que no troben la felicitat perquè aquesta difereix de la que els és proposada. El sentiment pessimista i existencialista, forjat per les circumstàncies històriques, dóna aquesta nova psicologia en la novel·la que permet, alhora, demostrar la relativitat d'un univers que, alguns, creuen lògic i ordenat.

La realitat quotidiana planeja per la narració, centrada, tanmateix, en els conflictes interiors i de relació de les seves protagonistes amb el món. *Necessitem morir* (1952) obre una primera etapa de to confidencial amb el lector, amb molt de lirisme -en equilibri amb la narrativa- i un marcat to intimista, a la manera de la novel·la impressionista i bastant influïda per la literatura anglosaxona, tal com l'autora sempre ha confessat:

"Sóc hereva del vell i tenaç realisme, o sigui del valor mimètic de l'art, però em sento del tot lluny de la ideologia naturalista, de la novel·la psicològica i de l'estudi de passions. Penetrar en el moment concret, enfonsar-me en el fluir del temps, caçar l'instant efímer són encara les meves obsessions. (...) Voldria parlar clar i precís, i alhora transcendir les descripcions minucioses."(5)

O també:

"Per a la meua novel·lística és bàsica la cultura anglosaxona." (6)

Necessitem morir està clarament influenciada per la literatura anglosaxona: un to de dubte i uns elements de novel·la gòtica, un misteri dramàtic en una atmosfera emotiva, tot recollint -i paint- la tradició, des del *Castell d'Otranto* de Walpole, fins les versions més

refinades d'Henry James. Una influència de novel·la gòtica assenyada per Jordi Sarsanedas a *Cita de narradors* i que Jaume Vidal Alcover amplia tot fent referència a *Wuthering Heights* d'Emily Brönte. (9)

A més, però, *Necessitem morir* està tocada per l'existencialisme, com també *El cel no és transparent*. Un existencialisme pessimista, amb uns personatges que han perdut la identitat -Malraux-, que recerquen la seva identitat -Sartre-, o que la societat els nega aquesta identitat, estrangers en el món -Camus. (8)

El *jo sóc francesa* de Georgina ja marca l'estranyament davant el món, i la nova concepció del relat, una nova psicologia i un rerafons gòtic i misteriós donen una nova objectivitat, malgrat la presència del narrador. Georgina, estranya i perduda, dóna el to d'aquell pessimisme que acompanya les generacions joves sota el règim franquista. Georgina perd -Bergson present- la mesura del temps:

"No podia aturar-lo. El temps?...Era sols aquell fuir constant del seu pensament? ¿O era només el canvi de l'horitzó, claror i llum, llum i claror... i el pensament seria, llavors, el reflex només d'aquella intermitència de la llum?" (11)

Georgina es mou per impulsos. La seva és una realitat dinàmica, de moure's en llibertat. La protagonista és humana en els seus dubtes i contradiccions i això ho copsen, també, l'estructura i la tècnica. La fragmentació d'impressions, records i situacions crea un cert desordre i un cert misteri. El personatge parla per ell mateix, la seva existència la coneixem pels seus moments anímics. La caracterització, per tant, és individualitzada, pròpia, com el desegany i la frustració de Georgina, però, alhora, això es produeix emmarcat en un fresc social i és així com la suma d'històries individuals, i subjectives, en completen "una" de col·lectiva, i objectiva.

A *Necessitem morir* aquest joc se'ns mostra a través de la dicotomia, l'enfrontament de contraris. Per una banda, la fluïdesa, encara que sigui en to pessimista, de Georgina; en una altra, les seves ties, parades i inamobibles en la tradició, és a dir, amb una existència buida que no espera res. Georgina, enmig del caos, és incapaç de lluitar, el

seu és un no viure, però hi ha una fugida final, cap el mar -un símbol present en la novel·lística de Capmany. Sense intentar paral·lelismes concrets, volem recordar l'esperit general d'obres com *L'etranger*, *Huit-Clos*, *Les mains sales*...etc., en el sentit que totes elles tracten de la projecció d'un estat de consciència, d'un problema filosòfic o moral. Georgina, com Antoine Roquentin de Sartre, és l'angoixa, la insensibilització progressiva davant del món, l'evolució cap a l'avorriment, el buit. Els esdeveniments externs, també, són mínims i l'ombra d'un dubte vital, d'un buit existencial en un món absurd planeja per tota la novel·la.

Les protagonistes de Maria Aurèlia Capmany expressen l'existencialisme de l'individu lliure en el món que només té certesa de la seva pròpia existència. L'existencialisme havia arribat a Maria Aurèlia Capmany a través dels coneixements de Heidegger a la universitat de la postguerra. Posteriorment, tal com explica:

"Uns quants anys més tard, escassament una dècada, veuríem com aquest vocabulari, astutament traduït per Sartre, trotava pels cafès i les caves de Saint-Germain. No és gens difícil establir un paral·lelisme entre joventut en el París de la victòria, i la nostra pròpia joventut, en la Barcelona de la pau.." (12)

Aquesta filosofia i llenguatge són aplicats a la Barcelona de la "pau" per Maria Aurèlia Capmany, que troba en el vocabulari traduït per Sartre l'expressió idònia de la vida i col·lectivitat que l'envolten, encara que l'existencialisme sigui "mal vist" pels defensors dels *valores patrios* (13):

"La filosofia de Sartre té èxit perquè és l'expressió raonada de la quotidiana ambició de les coses que passen; de la destrucció d'Hiroshima, dels acords de Yalta, de la paperassa burocràtica...
(...) Es com un bàlsam, o com una bona dosi de morfina l'existencialisme ètic. Si tot això que jo visc, dia rera dia, si l'absurd que és la burla de la intel·ligència, és la condició essencial de l'existència, puc deixar rovellar la meva facultat de sorprendre'm i puc dir, amb suficiència davant qualsevol desastre: és clar!" (14)

Per una altra banda, a *El cel no és transparent* (escrita el 1948), Maria Aurèlia Capmany presenta -en un moment de la nove·la- el

problema de la conversió d'una noia al catolicisme. Aquest punt, però, fou el que marcà les traves de la censura: en un país on era obligatori, no només ser catòlic, sinó, a més, apostòlic, romà, salvaguarda de les tradicions i reserva espiritual d'occident, la censura franquista no permetia que ningú es podés plantejar la conversió. Tothom era catòlic, no hi havia lloc per als dubtes. La novel·la, refeta, va ser publicada, més tard, amb el títol de *La pluja als vidres* (1963) i, com a *Necessitem morir*, els personatges viuen en un món d'angoixa i pessimisme generacional:

"La seva manca d'autèntica preparació universitària, la inconsciència de la generació a la qual pertanyien, l'absoluta buidor de tot allò que feien..."(15)

El problema religiós esmentat lligava també, segons la mateixa autora, amb l'existencialisme:

"...i l'existencialisme rimava perfectament amb una teologia negativa. La teologia negativa és la gran temptació de l'intel·lectual: la comunicació directa amb Déu, el mutisme, l'adhesió i la glòria. D'altra banda, no era una moral el que jo cercava, sinó una religió, la meua moral no divergia gaire de la que veia practicar amb més o menys convicció al meu *entourage* catòlic. Tot el que m'exigia a mi mateixa era una certesa que em permetés mirar-me serenament tot aquell caos." (16)

Aquesta visió de la realitat viscuda, amb un aire més compromés en la versió dels 60, ens dóna també aquell toc dels existencialistes francesos en què la crisi dels personatges és producte o reflex de la crisi social.

Aquest punt de la conversió és interessant en el sentit que Capmany recull la nova religiositat europea, tot enfocant el tema de les relacions home-món hostil des d'una visió existencialista, lligada a la vida de l'autora en la difícil postguerra. I, també, lligada, com ja havia explicat a *Pedra de toc* i més recentment a *Mala memòria* (17), a la seva pròpia autobiografia.

En aquesta primera etapa, segueixen a *Necessitem morir*, dues novel·les, *L'altra ciutat* (1955) i *Betúlia* (1956), unides per una

característica comuna: ambdues són novel·les que recullen el mite de sengles ciutats: Tarragona i Badalona, encara que aquestes, les ciutats, es fan miques, ja que el mite veritable és la infatesa -també present a les obres anteriors, però en aquestes amb més força-, la memòria imaginada.

El temps a *L'altra ciutat*, com a *Necessitem morir*, torna a ser motiu de sofriment i també hi és present el to melangiós, líric i elegíac. En dos nivells, tornem a trobar una protagonista que mostra una ruptura personal: en un nivell la realitat quotidiana -el viatge d'una mestra d'escola amb les seves alumnes a Tarragona on hi havia passat llargues temporades i on havia estat enamorada d'un cosí, mort a la guerra com el seu promès de Barcelona. I, en un altre nivell, el xoc de la dona amb aquesta realitat que li significa el temps perdut, llunyà i irrecuperable -repàs de la seva vida a través del flash-back, de la recreació i dels records-, de la introspecció del personatge. Jaume Vidal Alcover assenyala la influència d'Espriu en l'estil (18) i Joan Triadú remarca que la novel·la havia de ser com el Mann primer i va sortir com les últimes de la Woolf (19).

La influència impressionista, ja esmentada, i en concret de Virginia Woolf (tan present a *Quim/Quima*), ve donada pel subjectivisme que recull, com Maria Aurèlia Capmany, fragmentàriament, les impressions i moments, les anècdotes i les reflexions. Ara bé, un tret a remarcar és que l'autora catalana, dins del seu subjectivisme, crea una objectivitat patent perquè humanitza les seves protagonistes. Capmany se serveix, sobretot, del record i aquest, amb la distància temporal que implica, vesteix el que seria una confessió privada i íntima de raonament i anàlisi. Les impressions dibuixen una psicologia que parteix de la vivència. Impressions com Woolf, però, també, Sartre: tot és resultat d'una vivència (20).

També *Betúlia* és la novel·la o visió d'una ciutat i la seva gent per una forastera, una bibliotecària encarregada d'ordenar els llibres d'una família badalonina. Com a l'anterior, torna a ser-hi present el mar i l'anàlisi minuciosa d'un personatge femení. En un nivell ens trobem amb el retrat crític de la realitat d'un poble amb normes socials i un comportament hipòcrita. A més, aquesta realitat ens és presentada

mitjançant els ulls distants i la visió freda de la bibliotecària, de la qual, en un altre nivell, coneixem els seus problemes en les relacions afectives i les seves preocupacions metafísiques. Torna a haver-hi la ruptura entre els dos nivells, aquí més madura i evident amb la descripció objectiva de la societat.

Aquesta última característica esmentada, la preocupació per una descripció social més acurada, és la que serà desenvolupada posteriorment en la seva producció novel·lística, concretament la del anys 60. Maria Aurèlia Capmany, sense ruptura, va evolucionant cap el vessant històric, en el sentit que, sense abandonar el toc existencialista i els seus plantejaments psicològics, aprofundeix més en el rerafons històric: a través d'elements diversos, de la història i la biografia imaginària, els temes personals i psicològics adquireixen uns aires col·lectius i socials que no trobem tan marcats en les novel·les primeres. És el cas d'obres que encetaran una segona etapa narrativa, com *El gust de la pols* (1962), *Un lloc els morts* (1968) i *Feliçment jo sóc una dona* (1969).

Però, tornant a la primera etapa narrativa, una altra característica d'aquestes novel·les és la presència de la dona com a protagonista. Les dones no són el seu tema exclusiu, ni tampoc el plantejament d'un feminisme ritual i fàcil, sinó que ocupen un lloc de preferència o un lloc central en una visió general de la realitat. Característica, altrament, que encara es donarà en altres novel·les posteriors. En aquestes primeres obres, les figures femenines, mitjançant una indagació psicològica clàssica, se'ns mostren en l'ambient on es mouen i els seus conflictes són *clàssics* en cada una de les esferes socials en què es troben. Posteriorment, Maria Aurèlia Capmany eixamplarà aquesta òptica i els seus personatges seran vistos en un àmbit més ampli, el de la història, com havíem comentat.

A més de les novel·les ja citades d'aquesta primera etapa, Maria Aurèlia Capmany en publica tres de curtes, en la línia de les anteriors, però molt més lleugeres: *Tana o la felicitat* (1956). *Ara* (1958) i *Traduït de l'americà* (1959). Aquesta darrera s'adscriu al que podríem anomenar la novel·la negra catalana, encara que, seguint plantejaments negres tipus Hammet, Maria Aurèlia Capmany perdi molta

objectivitat -un dels trets del gènere- tot descrivint psicològicament i fent ús d'escenaris que per si sols creen ambient pel seu misteri -Albània-, més que centrant-se en l'acció.

Tana o la felicitat, com les obres comentades anteriorment, utilitza la tècnica del flash-back per repassar la vida de la protagonista en un moment important, lògic segons les convencions però no desitjat: el matrimoni.

Aquesta repetició de la tècnica de mirar cap enrera -a més del tema ja present en altres obres: dona+amor- no ens suposa, però, una intenció de recerca del temps perdut (21), sinó, més aviat, l'explicació d'uns factors que condueixen a la situació exposada. Les protagonistes tenen una vida interior i pensament propis, però, sovint per circumstàncies alienes, de la societat -l'economia i educació són factors claus-, han de cedir i amotllar-se, si més no físicament, a una realitat imposada. I l'autora, imaginant situacions possibles, diverses, però en certa manera paral·leles, no tan sols analitza la realitat de la situació, sinó que va més enllà per cercar -i justificar- les causes que l'han creada, en una anàlisi per entendre -i/o enfrontar-s'hi- el propi món i els seus mecanismes. (22)

Ara, en canvi, té un valor més simbòlic, és la novel·la de l'error o de la tria de l'home que ha vist la seva vida desbaratada i trencada per la guerra. *Ara*, amb una anècdota interessant -que l'autora ens vol fer creure que ha trobat en un seient d'un tren cap a Noruega-, retorna als problemes entre home-món. L'equivocació del jove que, en tornar de la guerra, s'instal·la en un altre poble creient que es el seu i, fins temps més tard, no retroba el lloc d'on va sortir, quan ja s'ha creat una nova existència en el lloc nou, va més enllà d'una novel·la sobre guerra, ja que aquesta només és un punt de partida i un rerafons, com la remor del mar, és la faula que té com a tonada que l'home no ha d'estranyar-se de res, sinó acostumar-se a tot. Com la defineix Maria Aurèlia Capmany en una nota inicial:

"...malgrat ser del tot impossible com les faules de La Fontaine, com les faules de la Fontaine té una cruel moralitat.

És, em sembla: que qualsevol instant de la nostra vida és absolutament buit: un abisme dolorós entre el record i l'esperança." (23)

Així, doncs, *Necessitem morir*, *La pluja als vidres*, *L'altra ciutat*, *Betúlia*, *Ara* i *Tana o la felicitat* conformen l'entrada de Maria Aurèlia Capmany en el món de la narrativa catalana en una etapa primera, caracteritzada, com hem intentat analitzar, per uns trets existencialistes i una tècnica fragmentada, impressionista, bastida mitjançant una nova òptica psicològica, que es modificarà en etapes posteriors, conservant, però, els trets essencials.

NOTES

- 1.- Josep Faulí remarca la clandestinitat del premi i ho explica en el seu recull d'articles *Interl.ludi tràgic (1939-1975)*. En concret, pel que fa a la convocatòria clandestina diu: "sense cap mena d'autorització legal. Per això el premi fou, aleshores, un muntatge completament clandestí, tan clandestí que quan, per a la segona convocatòria, es pensà en Miquel Llor com a president del jurat, es cregué prudent renunciar-hi a causa de la seva condició de funcionari municipal i de les possibles complicacions que li podia dur col.laborar en un acte d'aquella mena." (Ed. 62, Barcelona, 1981, pàgs. 34-35).
- 2.- La censura no desencoratja els joves autors catalans i, si ningú no parla d'ells, ho faran ells mateixos. Així, el 1958, Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas, Joan Perucho i Josep M. Espinàs publiquen *Cita de narradors*, en què, en forma de cadena tancada, uns parlen de la novel·lística dels altres. Era el manifest de les noves generacions que no es volen qualificar com a tals -tampoc els existencialistes francesos de *Les temps modernes* ho volien fer-, sinó que no oblidem que el seu grup era simplement això: una cita de *narradors*, que, units per una sèrie de circumstàncies, tenien tres punts en comú: "no tenir més de trenta anys, haver necessitat com a mitjà d'expressió la prosa, i viure de cara a un mateix mur on es veuen passar les mateixes ombres" (Selecta, Barcelona, 1958). Remarquem, també, l'última definició i, en concret, les imatges de la realitat com a "mur" i de la gent com a "ombres" amb nombroses connotacions de la literatura i filosofia de l'existencialisme i l'absurd europeus.

- 3.- El cas plantejat a *Tana o la felicitat* és ben significatiu. Tana opta pel matrimoni com a solució, com a sortida segons les normes socials, però no li interessa en absolut. Un punt ben important en aquest aspecte és el "paper" que juga el promès. Sempre el coneixem per referències, sempre en funció de Tana, no és un personatge sinó una convenció social, la vida imposada, que no abelleix en absolut a la protagonista: és la ruptura amb la coherència dels personatges tradicionals.

A més, també, cal remarcar que aquest tema, una de les convencions socials presentada durant molt de temps com a sortida lògica per a tota dona, era ja a *La pluja als vidres* -,i, posteriorment, amb altres tractaments a *El color més blau*:- el matrimoni com a sortida convencional i econòmica, malgrat els sentiments i, en concret en aquesta novel·la, les relacions i atracció pel mestre.

- 4.- Esmenten sengles exemples del divorci entre el desig personal i les imposicions socials en novel·listes dels 50, com Sarsanedas i Espinàs:

"Sabia que era això el que s'havia de fer. Però no veia tan clar que jo hagués de fer-ho ni que fos això el que jo tenia ganes de fer." (Jordi Sarsanedas, *El martell*, Club editor, Barcelona, 1956, pàg. 60).

"Arribà un moment que naufragà un món que no tenia vores segures, on tot li era igualment estrany." (Josep M. Espinàs, *Combat de nit*, Proa, Barcelona, 1977 pàg. 174).

- 5.- Capmany, Maria Aurèlia: *Necessitem morir*. Aymà. Barcelona, 1977. pàg. 150.

- 6.- Capmany, Maria Aurèlia: *Bétulia*. Selecta. Barcelona, 1956. pàg. 60.

- 7.- Busquets i Grabulosa, Lluís: *Plomes catalanes contemporànies*. Ed. Mall. Barcelona, 1980. pàg. 116.

- 8.- Roig, Montserrat: "Maria Aurèlia Capmany, entre la polèmica i la fidelitat" a *Serra d'Or*. Juny 1971. pàg. 35.

- 9.- Jordi Sarsanedas declara que:

"Fins ara havia emprat el terme racionalització quasi metafòricament perquè el punt de comparació que havia escollit per examinar l'obra de Maria Aurèlia Capmany, la novel·la gòtica, representa, en la profanació progressiva del material místic que conté." "Llegeixo les novel·les de Maria Aurèlia Capmany" a *Cita de narradors*. Selecta. Barcelona, 1958. pàg. 20).

Jaume Vidal Alcover manifesta:

"Jordi Sarsanedas", a propòsit de *Necessitem morir*, al·ludeix la novel·la gòtica anglesa, tot i que amb reserves; diguem que hi ha potser una inspiració ambiental de la novel·la d'Emily Brönte *Wuthering Heights*; Georgina, la protagonista, és una *éstrangere* en el sentit de Camus, una dona en perpètua fugida i externa sempre al món on es troba." (*Síntesi d'història de la literatura catalana*. Volum 2. La Magrana. Barcelona, 1980. pàg. 169).

Els components de la novel·la són ideals per una ambientació i desenvolupament d'història gòtica: el rerafons de fulletó; la noia estrangera fora del seu país amb caràcter somiador i en un escenari que no és el seu; un casolot decadentista, tradicional i solitari; les evasions i somnis en la recerca de l'amor; les sospites que Ignasi és un possible germà; el matrimoni fracassat; la malaltia romàntica; la protagonista com una ombra enmig de personatges grisos, l'espera de mort.

- 10.- Vidal Alcover, Jaume: *Síntesi d'història de la literatura catalana*. Volum 2. Op. cit. pàg. 169.
- 11.- Capmany, Maria Aurèlia: *Necessitem morir*. Proa. Barcelona, 1982. pàg. 186.
- 12.- Capmany, Maria Aurèlia: *Pedra de Tòc*. Op. cit. pàg. 32.
- 13.- Pel que respecta al fet que l'existencialisme no era ben considerat, Vidal Alcover assenyala:
"Recordo molt bé el cas perquè fou graciós. En un dels Col·legis Majors pels que he passat, en els meus anys d'estudiant, van aparèixer, un bon dia, trabucats els gerros amb flors de la capella, tirats els canelobres, tacades les tovalles de l'altar. El dit acusador no vacil·là gens: "Han estat aquests, els intel·lectuals, els existencialistes!" (Després resultà que el culpable havia estat un gat). Això era cap als anys quaranta. L'existencialisme -encapçalat pel nom de Jean-Paul Sartre, tan impiu i tan nefand, almenys, com els de Voltaire i de Renan en la seva època- significava, essencialment, la revolta contra tot l'establert des de la Prehistòria, com diria Marx, i bastant ben mantingut encara. (A Espanya, per les recents circumstàncies, no solament mantingut, sinó afermat). Existencialista era el nom nou amb què es designava els intel·lectuals inconformistes. Abans se'ls havia anomenat, amablement, bohemis, modernistes i també *maudits*, maleïts."
(*El dedo asesino*. Linosa. Barcelona, 1969. pàg. 111).
- 14.- Capmany, Maria Aurèlia: *Pedra de toc*. Op. cit. Pàgs. 95-96
- 15.- Capmany, Maria Aurèlia: *La pluja als vidres*. Club Editor. Barcelona, 1963. pàg. 13
- 16.- Capmany, Maria Aurèlia: *Pedra de toc*. Op. cit. pàg. 93
- 17.- En ambdues obres parla de la seva atracció pel ritual catòlic en termes idèntics, un ritual ja present a *Necessitem morir*, amb la missa del gall, els convents, l'educació a l'internat, etc.:
"El ritual catòlic sempre m'havia agradat, l'havia viscut sense que ningú me l'imposés i el trobava una meravella. (...) M'imaginava que aquell camí que feia cap a l'ortodòxia que se m'apareixia com a acceptable -era una conversió. "Vine, Senyor Jesús", diu l'Apocalipsi. "Veni, Domine Jesu!!" - en llatí encara m'agradava més, i la imprecació m'apareixia plena de sentit, perquè no em reclamava res a mi, Jesús-Déu era interpel·lat perquè es mogués cap a mi. De

mi mateixa em reclamava molt poca cosa." (*Pedra de toc*, op. cit., pàgs. 84-85).

D'una altra banda, a *Mala Memòria* (Planeta, Barcelona, 1987, pàg. 30), explica també:

"La religiositat era també fluctuant i amable. Potser per això m'he preguntat tan sovint sobre la meua disponibilitat per a la fe."

- 18.- Vidal Alcover, Jaume: *Síntesi d'història de la literatura catalana*. Vol. II. Op. cit. pàg. 169.
- 19.- "Una novel·la que potser havia de ser com el primer Mann i va sortir com les últimes de la Woolf. Entre la filosofia alemanya i l'existencialisme i entre Merleau-Ponty i Espriu, Maria Aurèlia Capmany aporta a la novel·la catalana, encara primerenca d'una nova època, una veritat d'escriptor, la seva: més intel·lectual que instintiva, molt complexa i aparentment senzilla." (*La novel·la catalana de postguerra*. Op. cit. pàg. 50).
Suposem que Triadú fa referència a Merleau-Ponty per descriure la novel·la de M.A. Capmany en el sentit que el valor absolut queda, en aquests escriptors, en poder de la consciència. Una influència, tanmateix, que no és gens estranya si tenim en compte, com esmenta Vidal Alcover, que l'autora catalana va seguir els seus cursos a París:
"El curs 1952-53 el va passar a París amb una beca de l'Institut Francès. Allà es va decantar per l'Institut de France, més que no per la Sorbona, i hi va seguir els cursos de Marcel Bataillon i de Merleau-Ponty." ("Maria Aurèlia Capmany i Farnés" a *Maria Aurèlia Capmany en els seus millors escrits*, Arimany, Barcelona, 1986, pàg. 25).
- 20.- Concretament les idees dels seus assaigs *L'existencialisme est un Humanisme i Situations*.
- 21.- Sobre una possible influència de Proust, Maria Aurèlia Capmany explica, referint-se a *Guardiet*, el pròleg de *Bétulia*, que recorda l'escriptor francès: "m'adonava que jo mai no buscava un temps perdut, mai no barataria el temps present i l'amor present a canvi d'una carismàtica innocència." (*Pedra de toc* II. Nova Terra. Barcelona, 1974, pàg. 175).
- 22.- A causa del toc quotidià i les situacions reals que presenta, molt sovint s'ha titllat d'autobiogràfiques les seves obres. És cert que moltes d'elles reflecteixen situacions reals de la pròpia autora o del seu entorn -*El color més blau* n'és ben representativa-, però no podem parlar d'autobiografia novel·lada, sinó, com diu Maria Aurèlia Capmany, de novel·lar la vida:
"Mai no vaig escriure aquella primera novel·la autobiogràfica on el novell novel·lista ho vol explicar tot. (...) Novel·lar és una manera d'explicar la teua vida falsejant-la..." (*Mala memòria*, op. cit., pàg. 13).
- 23.- Capmany, Maria Aurèlia: *Ara*. Plaza & Janés. Barcelona, 1988. pàg. 10.

