

La paròdia amorosa d'*Era una dona com les altres*, de Francesc Trabal

The Loving Parody in Francesc Trabal Era una dona com les altres

MOISÉS LLOPIS I ALARCÓN

Pontificia Universidad Católica de Chile
Universidad de Chile
moisesllopis@uchile.cl / mollopis@uc.cl

Recibido: junio de 2018. Aceptado: diciembre de 2018

Resum: El present article se centra en l'anàlisi detallada de la paròdia en *Era una dona com les altres* (1932), una de les novel·les que menys atenció ha rebut per part de la comunitat científica. Per això, l'article repassa les aportacions prèvies sobre la consideració de l'obra de Trabal, defineix i delimita el concepte de paròdia, i l'aplica a la novel·la, específicament en relació amb un dels motius de la novel·la psicològica: el triangle amorós.

Paraules clau: Francesc Trabal, paròdia, ironia, triangle amorós, intertextualitat

Abstract: This paper focuses on the detailed analysis of parody in *Era una dona com les altres* (1932), one of the novels that has received less attention from the scientific community. For this reason, the paper reviews the previous contributions on the consideration of the work of Trabal, defines and delimits the concept of parody, and applies it to the novel, specifically in relation to one of the motifs of the psychological novel: love triangle.

Keywords: Francesc Trabal, parody, irony, love triangle, intertextuality

I.- INTRODUCCIÓ

El projecte literari de Francesc Trabal, caracteritzat pel component irònic, més o menys present en cadascuna de les seves propostes, s'origina a partir de les circumstàncies socials i culturals que també van motivar l'aparició de l'anomenat Grup de Sabadell l'any 1918, arran d'una mostra d'Art Nou Català a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (Bach 1992: 59, 2002a: 13-15). L'objectiu d'aquesta colla de joves benestants, entre els quals hi ha el mateix Trabal, l'hem d'entendre dins d'un sistema cultural i social més ampli i heterogeni; més concretament, es tracta de construir uns models i unes infraestructures culturals modernes a Catalunya, una circumstància que afectà directament el tractament de les plataformes culturals al servei de l'ideari del Grup: el *Diari de Sabadell* i l'editorial La Mirada. El prisma des del qual faran efectiva aquesta lluita tendirà, des dels inicis, a l'equilibri entre «l'humor provocatiu i l'activisme cultural» (Bach 2002a: 15). De fet, un dels elements més destacables de *L'any que ve*, l'obra que inaugurarà literàriament aquest projecte col·lectiu, és precisament l'«Humor Indeliberat, Difós, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Paraules Òbvies» (Carner 1983: 7), ja detectable a ulls de Josep Carner, l'autor del pròleg. Carner hi reivindicava la ironia com un tret «natural» del poble català: «La ironia en nosaltres és un instint compensador, una defensa natural contra l'elefantiasi insuportable de la nostra Obvietat» (Carner 1983: 9).

La gran majoria dels estudiosos de l'obra de Trabal han destacat l'humor i la ironia com a trets característics del sabadellenc (Oller 1973; Pinell 1983; Bach 1985, 1999a i 1999b; Martí-Olivella 1985; Arnau 1985, 1987; Llopis 1987; Roselló i Bover 1989; Balaguer 1996 i 2001; Iribarren 2012; Dasca 2005), tot i que molt sovint no n'han marcat els límits que separen ambdós fenòmens, fet que ha provocat una confusió interpretativa; o han relacionat humor i ironia amb comicitat, amb la qual cosa s'ha llegit l'obra de Trabal des del punt de vista de l'estirabot, de l'absurd. D'entre tots aquests estudis, convé destacar la proposta de Vicent Simbor, qui ha estat l'encarregat de plantejar l'obra del sabadellenc en termes d'«ironia genuïna, de ple dret», a partir d'un plantejament que posa de manifest el tractament del narrador treballà com un joc lúdic que somou les bases de la literatura de l'època i que equival a plantejar la novel·la des d'una ruptura de la il·lusió de la realitat i el desvetllament de l'artifici. Concretament, se centra en els recursos i les tècniques de què es val l'autor “per donar una alternativa amb una nova concepció del relat: des del narrador “juganer” [...] fins al narrador francament “infiablable”» (2013a: 250-251). D'aquesta manera, el joc paròdic de Trabal es planteja des de la perspectiva de trencament del relat tradicional realista-naturalista a través d'un seguit de recursos (intertextualitat, conflicte realitat/ficció, paper del narrador, etc.) que recorren cadascuna de les novel·les de Trabal. La finalitat d'aquest article és l'anàlisi detallada d'un dels recursos més emprats per Trabal, la paròdia, aplicat en una de les novel·les que ha rebut menys atencions per part dels estudiosos: *Era una dona com les altres* (1932 [1994]), l'obra que, segons Armand Obiols, inaugurava una nova «manera» de narrar en el sabadellenc. En efecte, per una banda, Obiols hi veia «una renovació», un nou plantejament a través del qual *Era una dona com les altres* ja no era fruit d'un «estil, al capdavall, d'humorista que percaça en el camp líric

la premissa menor del grotesc» (Obiols 1932: 5) sinó d'una «nova estratègia», la qual, en lloc «d'entenebrir els seus tons i de renunciar als sinistres acords de contraris de les seves primeres caricatures de la vida i de l'art», optava per un «estil banal, a estones àdhuc pedestre que està netament en funció de la vulgaritat de la història» (Obiols 1932: 5). Per una altra, Pinell apunta que *Era una dona com les altres* representa un dels intents de Trabal per obtenir el Premi Crexells, raó per la qual havia de «comportar-se com “un xicot que vol posar seny”» (Pinell 1983: 32). Així, enfront de l'espontaneïtat narrativa, l'agilitat inventiva i la creativitat impetuosa del «meravellós imprevis» que havia caracteritzat les anteriors novel·les del sabadellenc (Pinell 1983: 23), ara, amb la publicació d'*Era una dona com les altres*, «Trabal demostra una gran sol·licitud per a bastir una novel·la servint-se de recursos estructurals complexos i ben conjuminats», la qual cosa el converteix en «un escriptor capaç de tractar seriosament un argument seriós» (Pinell 1983: 32). Tanmateix, a través d'aquesta anàlisi, comprovarem que Trabal no abandona el caràcter irònic que ja havia desenvolupat en les novel·les anteriors sinó que, altrament, dirigeix l'atenció cap a una altra banda, si es vol no tan explícita però igualment revoltada.

II.- L'ESTUDI DE LA INTERTEXTUALITAT DES DEL PUNT DE VISTA DE LA IRONIA

Gérard Genette, dins *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1992), defineix com a *transtextualitat* el conjunt de relacions que un text pot establir amb altres textos, o dit d'una altra manera, «tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (1992: 7), mentre que la *intertextualitat*, per a l'estudiós francès, designa més concretament «une relation de coprésence entre deux o plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette 1992: 8). Genette distingeix cinc tipus de relacions transtextuals —la intertextualitat, la paratextualitat, la metaficcionalitat, la hipertextualitat i l'arxitecturalitat—, de les quals volem destacar ara la *hipertextualitat*, procés mitjançant el qual s'estableix una relació per transformació o per imitació entre un text B (*hipertext*) i un text A anterior (*hipotext*) «sur le quel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (Genette 1992: 11-12). Dins d'aquest camp, Genette distingeix sis modalitats de pràctiques, que distribueix a partir de les combinacions entre dos tipus de relació (transformació i imitació) i tres tipus de funcions o règims (lúdic, satíric i seriós). Fruit d'aquestes combinacions, resulten sis tipus de relacions hipertextuals: la *paròdia* o transformació lúdica; el *travestissement* o transformació satírica; la transposició o transformació seriosa; el *pastitx* o imitació lúdica; la *charge* o imitació satírica; i la *forgerie* o imitació seriosa (Genette 1992: 33-40). Així doncs, l'estudiós francès concep la paròdia i el pastitx com dues pràctiques completament oposades, ja que la primera depèn de la transformació i la segona, de la imitació, encara que totes dues pertanyen al règim lúdic. Encara més, la diferència entre ambdós procediments hipertextuals rau en el fet que la paròdia opera necessàriament sobre una obra concreta i el pastitx, sobre un gènere en sentit ampli: «On ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre [...] parce qu'imiter, c'est généraliser» (Genette 1992: 92).

Per una altra banda, aquesta proposta genettiana ha estat considerada massa rígida per alguns teòrics, que no comparteixen aquesta distribució tan estricta entre transformació i imitació. Dins d'aquest grup, volem destacar l'aportació de Linda Hutcheon, la qual entén la paròdia com un hipertext fruit d'un hipotext anterior entès no només com una obra completa sinó com un gènere, una escola, un moviment, un estil, un període, etc. L'estudiosa planteja una visió de la paròdia que consisteix a repetir formalment el text víctima amb un distanciament crític suficient que permeti que el text estiga més marcat per la diferència que no pas per la semblança amb l'objecte. La paròdia és, doncs, segons l'estudiosa, «a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...]. Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (1985: 6); una imitació que manté un distanciament marcat del text parodiat respecte del nou text, pel caràcter lúdic amb les convencions del gènere que imita, i per les extenses repeticions amb diferència crítica (Hutcheon 1985: 7). En canvi, Hutcheon elimina la noció d'efecte còmic. Segons l'estudiosa:

there is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke of *burla* or burlesque. Parody, then, in its ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (Hutcheon 1985: 32).

Respecte de l'objecte afectat per la paròdia, i ací és on trobem una de les aportacions més importants, Hutcheon, a diferència de Genette, considera que la paròdia pot afectar de la mateixa manera les convencions d'un gènere, d'un estil, d'un període, d'un moviment, d'un artista, obres individuals o tota l'obra d'un autor (Hutcheon 1985: 18). Així, Hutcheon reconeix en la paròdia un estatus contradictori, ja que, d'una banda, pot semblar conservadora, pel fet que es tracta d'una reproducció dels models que són considerats una autoritat, i, d'altra banda, revolucionari, en la mesura que no els imita íntegrament, sinó que esdevé més aviat una transgressió (Hutcheon 1985: 77). En aquesta anàlisi, farem servir aquesta darrera definició de paròdia, d'un abast molt més ampli que el de Genette, perquè és la que millor s'ajusta a la diversitat de pràctiques possibles, precisament pel caràcter inclusiu. D'aquesta manera, qualsevol discurs pot ser objecte de paròdia, i pot tenir com a text de referència una obra concreta, les convencions d'un gènere, un estil, un moviment, etc. (Hutcheon 1985: 18).

III.- ERA UNA DONA COM LES ALTRES: UNA PARÒDIA DEL TRIANGLE AMORÓS

Des d'aquesta perspectiva, doncs, és possible veure *Era una dona com les altres* com una paròdia dels mecanismes i plantejaments associats a la novel·la psicològica i, més concretament, del típic triangle amorós i el procés d'adulteri, com a «denúncia del paper negatiu que tenen els productes literaris falsos en

aquells lectors, i de manera ben especial en aquelles lectores, que hi creuen a ulls clucs —seguint el model clàssic de *Madame Bovary* de Flaubert o d'*Anna Karènina* de Tolstoi» (Arnau 2015: xxiii), que en la novel·la catalana s'havia desenvolupat sobretot a partir de l'obra de Carles Soldevila i que, més endavant, va comptar amb exemples paradigmàtics, com és el cas de Miquel Llor amb *Laura a la ciutat dels sants* (1931), guanyadora del Premi Crexells 1930.

L'aposta pel gènere psicològic, a la Catalunya de començaments de la dècada dels anys trenta, com recorda Roser Porta (2007: 116), «no era una simple elecció tècnica, significava tot un posicionament», sobretot si tenim en compte el període de crisi que vivia el gènere a tota Europa (Simbor 1999: 38). L'àmbit literari català, immers en aquest període de crisi/renovació, també serà partícip d'aquesta nova era d'innovació tècnica. Jordi Castellanos (2005: 28-30) associa algunes de les vies de solució a la reformulació d'aquest model novel·lístic en la valoració positiva, encara present aleshores, cap als novel·listes russos, «visitos com una tendència d'immersió en les zones fosques de la personalitat, en la contradicció, com la contrapartida a la literatura "trivial", que és, des del punt de vista dels nostres "bàrbars", la del Noucentisme, que havia mirat més aviat cap al món anglès».¹ Aquesta introspecció analítica donarà lloc a noves solucions tècniques com l'impuls de l'estil indirecte lliure i del monòleg narrativitzat, o la transformació que experimenta el monòleg interior tradicional. La novel·la psicològica catalana es planteja, doncs, des d'una innovació tècnica narrativa que sorgeix per influència de les teories filosòfiques sobre el pas del temps i el pes de la memòria del filòsof francès Henry Bergson i, principalment, de les teories psicològiques i psicoanalítiques de Sigmund Freud (Castellanos, 2005; Carbó i Simbor 2005: 92-93).²

Trabal, conscient de tota aquesta revolució, construeix en *Era una dona com les altres* una simplificació dels esquemes d'aquest subgènere de la novel·la psicològica, però des de la distància crítica que li permet el joc paròdic. Per això, Trabal en pren el tema i els esquemes bàsics, els personatges necessaris i el medi on es desenvolupa, però els redueix a la mínima expressió; com veurem, fins i tot els priva de nom, la qual cosa els converteix en arquetips quasi genèrics. D'altra banda, també el tractament del tema serà diferent a l'habitual: en el cas del sabadellenc, parlem d'un adulteri frustrat determinat per una ferma convicció catòlica. Per això, l'adulteri sembla que no es materialitza finalment i la protagonista sembla que tria la fidelitat al matrimoni i, posteriorment, la fugida i la hipòtesi del suïcidi com a solucions finals (això sí, si donem credibi-

¹ No podem estar-nos de citar, dins d'aquest primer eix temàtic, l'opinió de Joan Puig i Ferrer del 12 de juliol de 1928 a *La Publicitat* quan diu: "Cal traduir els russos. Cal airejar la literatura catalana, donar-li més llibertat, més ardidesa, més vida, tant des del punt de vista artístic com moral. Enyorem la fortitud i la llibertat dels russos". D'ací, també, les referències a la literatura russa que omplen *Judita* (Llopis 2016).

² En aquesta línia, convé destacar la figura de Carles Soldevila, els articles i pròlegs del qual deixen ben clar el reconeixement, d'una banda, a la psicoanàlisi freudiana i, d'una altra, a la revolució tècnica de Joyce i Proust, amb una plantejament del monòleg interior observable ja en *Fanny* (1929), en la mesura que exerceix un paper clau en la introspecció del món íntim dels personatges de ficció (Iribarren 2004: 34-35 i 2012: 168).

litat a la visió “idealitzada” del narrador intra-homodiegètic primer —en cas contrari, Erènia reproduiria l’esquema del bovarisme que coneixem); en qualsevol cas, es tracta d’un desenllaç, al capdavant, que invalida qualsevol trencament de les convencions socials i de la tradició catòlica.

La paròdia d’*Era una dona com les altres* respecte a aquest tipus de novel·les es defineix a partir del tema: un procés psicològic protagonitzat per una dona víctima d’un fracàs amorós, la qual, a més, en el punt zero del relat, és morta. Més encara, la protagonista sofreix una temptativa d’adulteri, té seriosos dubtes morals i acaba fugint. Tot plegat, dins d’un espai burgès i opressor marcat per la hipocresia social—per exemple, a través de les valoracions que l’amic d’En Manyosa fa sobre Erènia— i el pes dels esquemes morals imposats per la religió catòlica.³ En el cas de *Trabal*, el triangle amorós està format per Erènia, En Manyosa i En Garriga, el suposat amant atribuït a Erènia i pel qual la protagonista sent efectivament una atracció física.

Un dels mecanismes a través dels quals podem comprovar l’efectivitat d’aquesta paròdia és la construcció del personatge d’Erènia, la qual, d’entrada, només coneixem gràcies als punts de vista adoptats pels dos narradors intradiegètics que tenen veu a la novel·la i que construeixen en el narratari una imatge determinada de la protagonista. De fet, el narratari (com també el lector) s’enfronta a dues visions quasi paral·leles i contradictòries d’Erènia: una, la que aporta el primer narrador intra-homodiegètic, que, com apunta Balaguer (1996: 87), «ens explica Erènia segons els esquemes de la novel·la psicològica i, per tant, adapta les seves pautes d’interpretació de la realitat a aquelles que la novel·la ha contribuït a crear»; l’altra, la de l’amic d’en Manyosa, segon narrador intra-homodiegètic, encarregat de fer-nos veure Erènia com una dona provocadora i sensual, perjudicial. Aquests dos personatges exposen, per tant, els seus pensaments i narren els fets que viuen en primer persona a partir de dues tècniques diferents: mentre que el primer narrador intradiegètic s’encarrega de «ressuscitar els nostres bons temps» (*Trabal* 1994: 6) viscuts amb Erènia viva, des de l’estima que encara li guarda, el segon narrador, l’amic d’en Manyosa, repassa alguns dels episodis puntuals que comparteix amb la protagonista quan aquesta ja és casada. La novel·la es complementa, però, amb una veu més, la de

³ De fet, és possible posar la novel·la en relació amb la presència i la incidència del catolicisme en la literatura catalana del primer terç del segle xx i, més concretament, amb la polèmica sobre les relacions de la literatura i l’art amb la moral que va encetar precisament Montoliu, amb una ressenya sobre *El senyoret Lluís* (1926), de Carles Soldevila. La polèmica, que va suscitar nombrosos i interessants intercanvis d’opinió entre les parts directament implicades (principalment, Carles Soldevila i Manuel de Montoliu), i aquelles que s’hi van afegir (Josep Maria Junoy per la part de Montoliu i Josep Pla, defensor dels plantejaments promoguts per Carles Soldevila), va desenvolupar-se, doncs, a través de dos eixos principals: «si hi ha temes que per sentit moral no poden ser abordats literàriament i la naturalesa moral o immoral de la realitat» (Malé 2011: 473). Francesc Trabal, conscient d’aquesta polèmica, ens presenta Erènia, una dona que, a ulls d’aquests autors catòlics, també tenia alguna cosa d’immoral. No serà l’únic cas, però, perquè Trabal continuarà desenvolupant aquesta qüestió a la novel·la següent, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*.

la pròpia Erènia, a través d'un diàleg amb el seu amic advocat que ens permet conèixer de primera mà les emocions i els plantejaments de la protagonista. Per tant, a diferència del que succeeix a altres novel·les, Trabal prescindeix del narrador extra-heterodiegètic tan característic de les novel·les psicològiques, l'únic que permet escorcollar els pensaments interns dels seus personatges, i, per contra, planteja la novel·la des de la visió de dos narradors intra-homodiegètics que gaudeixen d'una completa llibertat d'expressió d'allò que senten i pensen, com a vertaders protagonistes que usurpen el protagonisme a Erènia. El resultat és, al capdavant, un exemple d'un dels temes més recurrents de la literatura del període d'entreguerres: «el problema de la relació subjecte-objecte en el procés de construcció del primer» (Balaguer 1998: 157), a través de la indagació dels mecanismes a través dels quals l'experiència construeix la identitat.

En efecte, la primera vegada que coneixem Erènia és a través d'aquest primer narrador intradiegètic, el qual la descriu com «un cas especial» (Trabal 1994: 7). Tanmateix, puntualitza —i, des de ben aviat, el contrast anti-heroic de la novel·la hi és present: «Erènia no ha estat mai allò que se'n diu “un cas excepcional”, però, de bonica, ho era, ho havia estat molt. Però ho era d'una mena de manera. D'aquella manera que en lloc d'atreure fa por. Fa respecte. [...] I aquesta ha estat la seva malvestat» (Trabal 1994: 7-8). Més endavant, però, el mateix narrador intradiegètic comença a desenvolupar l'experiència vital d'Erènia i ho fa a través d'elements que no són propis d'un arquetip literari com ella, acompanyats d'una deformació humorística del personatge: «Erènia nasqué en un ambient original: el seu pare era director d'una fàbrica i vivia a la fàbrica mateix» (Trabal 1994: 8). Aquesta circumstància és la principal raó per la qual Erènia «passà els seus primers anys sense saber res més del món exterior» fins el moment que té l'edat d'anar a l'escola i «un vell Citroën la comunicà amb l'altre món» (Trabal 1994: 9). Fins i tot, el narrador ens presenta les dificultats d'Erènia per seguir el ritme habitual del context social en què viu, amb la qual cosa ha d'agafar forces per «tornar a refer aquella vida inusitada, aquella vida “dels altres”, aquella vida li semblava que no havia de fer mai» (Trabal 1994: 9-10). Entremig del matrimoni, Trabal hi situa En Garriga, que atraurà l'atenció de la protagonista i assumirà, a més, el rol del jove idealitzat i última possibilitat de viure l'amor. La resta de personatges, dins del qual incloem el dentista o l'amic d'En Manyosa que descriu Erènia com una «malaltia que qui sap com s'hauria acabat» (Trabal 1994: 83), conformen el seguit de personatges masculins arquetípics d'un ofici, a través dels quals accedim a una descripció de la vulgaritat i l'estupidesa del gènere masculí.

Per una altra banda, cal tenir en compte el context dins el qual es desenvolupa aquest tipus de novel·les, normalment un espai rural, allunyat de l'àmbit urbà i on és possible trobar un arrelament més ferm de les tradicions i els costums morals de la religió catòlica, fet que serveix de punt de partida de la frustració personal de la protagonista. Trabal, conscient de l'antiga i reduccionista polèmica que va enfrontar la novel·la rural i la novel·la urbana segons pel seu contingut filosòfic i la seua estructura formal, primer, i durant els anys 20 i 30, amb la reintroducció de la novel·la realista i psicològica, pel marc on es desenvolupa l'acció (Castellanos 1986, 2013; Martínez-Gil 1991: 62), tria un espai urbà, la ciutat de Barcelona, com a escenari de la novel·la i com a símbol també

de la modernitat a què aspira l'obra. Tanmateix, aquest escenari tindrà el mateix impacte en la protagonista, acostumada a l'espai reduït de casa seua, raó per la qual, com veurem tot seguit, Erènia hi experimentarà el mateix sentiment de frustració que la resta de protagonistes femenines.

El descobriment del desig sexual —que és, alhora, la pèrdua de la innocència i l'entrada en el món dels adults— a partir de l'observació de dos coloms fregant-se a l'ampit de la finestra, i el primer fracàs amorós amb l'escriptent, és també l'inici de la voluntat d'Erènia per convertir-se en una dona corrent —observada, segons el criteri de la protagonista—, però també fracassa, raó per la qual, més enllà de convertir-se en una dona com les altres, «s'inicià a un pensament que anà prenent gruix: ella era diferent de tothom, de totes les noies, de totes les persones de carn i ossos; ella era incompresa, ella obria un gènere inèdit que potser només podria trobar similitud en els llibres que es plaïa a comprar el seu germà» (Trabal 1994: 17). La vida d'Erènia, doncs, només té sentit des de la perspectiva que aporta la literatura, una circumstància que, alhora, provoca un estat d'insatisfacció en la protagonista, producte del contrast entre les seues il·lusions o aspiracions (desproporcionades també respecte de les seues possibilitats) i la realitat. D'aquesta manera, el drama parodiat per Trabal consisteix a fer veure l'ambivalència d'aquestes heroïnes, les quals volen tenir experiències amoroses i familiars comunes (i, en aquest sentit, volen sentir-se com dones corrents) i alhora, senten ambició pels models literaris precedents, els quals les convertirien en dones excepcionals. Així, Erènia es converteix en una víctima del tòpic literari i psicològic del bovarisme; la decepció desenvolupada pel desequilibri entre la il·lusió que Erènia desitja (semblant a la de les històries romàntiques que llegeix) i la realitat que viu provoca en la protagonista aquesta necessitat de considerar-se una noia diferent a la resta. Tanmateix, la protagonista es trobarà, una vegada i una altra, amb un seguit d'entrebancs que impediran el seu avanç en aquesta atribució excepcional. La mateixa Erènia, en presentar-se al narrador intradiegètic primer quan tots dos es coneixen camí de Sant Marçal, es retrata com una jove que té «un nom molt estrany» i que «sóc molt diferent de les altres noies. La meua vida és en blanc, i a més no m'interessa acolorir-la». I afegeix, davant la voluntat del narrador a veure-la, contràriament, com una noia corrent: «No ho sóc, una noia com les altres. Em conec més del que podeu creure-us. Precisament és aquesta la meua fatalitat. Contra tot, contra la meua pròpia voluntat, sóc diferent» (Trabal 1994: 37).

L'aparició de l'amic d'En Manyosa —segon narrador intradiegètic— introdueix també una nova imatge d'Erènia que, en aquest cas, és completament diferent de la que aporta el primer narrador intradiegètic. Així, sabem que es tracta d'una «xicota galana» que «anava molt acaserada» (Trabal 1994: 75). Tanmateix, el mateix narrador introdueix el tema de l'adulteri i insinua que Erènia no estava gaire enamorada del seu marit i que, per contra del que s'esperava d'una dona casada, «n'estava distreta, ¿saps? [...] Anava molt als teatres, sortia sovint sola en cotxe, se la veia massa, en una paraula, amb gent que no eren del braç d'En Manyosa» (Trabal 1994: 76). Més endavant, el segon narrador intradiegètic descriurà Erènia, en contrast amb el seu marit, com «una noia a la moderna, afeccionada a les emocions, esportiva, tota així bellugadissa, que no podia lligar de cap manera, si no es feia càrrec que era casada amb una mena

d'home com En Manyosa, amb el seu marit» (Trabal 1994: 80). En definitiva, es tracta d'una visió que es distancia molt de l'Erènia que hem conegut en el primer cas i que, més enllà de presentar-nos-la com una dona excepcional, passa per ser més aviat una noia vulgar, sense consciència de la situació que viu i que la condiciona; una dona lleugera.

La desaparició de l'amic d'En Manyosa, però, permet la continuació del relat per part del primer narrador intradiegètic, el qual ens farà saber de la desesperació final d'Erènia quan aquesta li conta l'intent de violació frustrat per part del dentista i, a més, descobreix la impotència sexual del seu marit, raó per la qual decideix primer divorciar-se'n i, més tard, en rebutja l'ocasió, fins que el narrador s'assabenta de la mort d'Erènia. Tot plegat, motiva la recuperació de la descripció de la protagonista com una dona exemplar, única, excepcional, una visió que aquest narrador, ho hem vist, havia mantingut al llarg de tota la novel·la:

Tota ella, essent una dona com totes les altres, estava abrandada d'una personalitat recòndita, amagada, excepcional. Pensaràs que em contradic; si abans et deia que era com les altres, ara et dic que era excepcional. Bé, ja m'entens: hi ha dones que, essent dones, solament tenen aquesta gran excepcionalitat: d'ésser dones i prou. Erènia era una dona. Aquest és el secret. No era sinó una dona. Una dona que, en lloc de llançar enfora les seves follies, les doblegava dintre seu i les fermava amb punya fins a escanyar-les. Per això no tingué mai èxits, però tampoc no oferí mai cap màscara del ridícul a la voracitat humana (Trabal 1994: 89-90).

El relat d'Erènia esdevé clau per entendre la paròdia del gènere, tal com l'entén també Genette (1992). A través d'aquest diàleg, Erènia, a diferència de la resta de dames insatisfetes, no s'identifica amb l'heroïna adúltera segons els cànons apresos a les novel·les; per això, es nega a assumir el paper que li correspondria, malgrat les circumstàncies que viu, i es considera una dona diferent: «Ja saps que jo sóc incapaç d'haver enganyat el meu marit, ja saps que sóc incapaç de cometre cap infidelitat que d'altres en el meu lloc justificarien i tot» (Trabal 1994: 96). La protagonista també es distancia dels models literaris precedents quan narra al seu amic la història del seu fracàs matrimonial:

Jo, que havia anat al matrimoni sense prevencions, sense com aquell qui diu aprenentatge, no vaig pas quedar-ne decebuda. ¿De què? Si mai no m'havia imaginat com podia ésser; només vaig adonar-me que era un estat avorrible, d'enuig perpetu. Vaig quedar fastiguejada de la solució antisentimental que tenia aquesta gran il·lusió amorosa que omple la nostra vida adolescent. I encara sort que En Manyosa no semblava abrandat d'ímpetus inoportuns. Jo crec que s'adonà de la meua amable passivitat i no s'atreví a provocar situacions complicades. Per això escurçarem el nostre viatge de bodes, i per això immediatament de tornar a ésser a Barcelona reprengué la seva vida, ja saps què vull dir, la seva vida de sempre, les seves juntes, les seves juntes, les seves comissions, la seva única raó d'ésser. Lluny, és a dir, apartada de la meua família, jo a Barcelona i ells continuant vivint aquí, vaig sentir-me de cop absolutament sola" (Trabal 1994: 99: 100).

Erènia, sola, tot i l'efecte de no sentir-se a casa seua i de no tenir En Manyosa com a marit, precisament per la despreocupació d'aquest per la seua esposa (talment l'esquema novel·líctic que seguim), en lloc de pensar en l'adulteri, segueix els esquemes morals imposats per la religió i comença a tenir «una idea penetrant: tenia la visió de *tot allò*, però amb un nou personatge: un fill. Amb un fill meu, meu, que fos l'ideal de tota la meua vida» (Trabal 1994: 101).⁴ Per això, Erènia afirma que

En Manyosa no era per a mi ja el marit, no era ja per a mi l'home amb el qual m'havien aparellat per a sempre: En Manyosa d'aleshores representava per a mi la idea de pare. [...]; el veia, en certa manera, com un bon model per a l'educació dels nostres fills: ja hi havia arribat, En Manyosa podia tanmateix ésser un perfecte pare (Trabal 1994: 101)

Aquest canvi en el paradigma del gènere duu, però, un nou entrebanc: aviat s'assabenta que En Manyosa és estèril i que, per tant, «no podria satisfer l'única il·lusió que jo podia tenir» (Trabal 1994: 102). Per això, seguint el tòpic de la desfeta de les il·lusions, a partir d'aquest moment, Erènia avorreix el seu marit «amb totes les meves forces, amb tota la meua ànima» (Trabal 1994: 106). Novament, Erènia es veu a ella mateixa com a model d'esposa: «a la nit, si dormíem junts, vaig arribar a fer arrelar en mi la idea que calia fer-ho, que en fer contracte, havíem convingut aquesta clàusula» (Trabal 1994: 106-107).

El triangle es tanca, però, amb l'aparició d'«un fet inesperat [que] vingué a torbar-me a trencar aquella línia recta i prima que era la meua vida» (Trabal 1994: 107): es tracta de Lluís Garriga, venedor d'automòbils, un personatge masculí símbol de la modernitat que s'oposa també al tradicionalisme d'En Manyosa, «un home vocal i res més que vocal», tal com el descriurà Erènia (Trabal 1994: 107). En Garriga produeix «un petit trastorn sentimental» en Erènia, la qual se sent captivada pel físic del soci del seu marit:

Jove, ben vestit, impecablement vestit, ni un plec enlloc, ni una arruga, el blanc de la seva camisa lligava harmoniosament amb la seva pell; afaitat d'aleshores mateix (sempre dona aquesta sensació, que acabi d'afeitar-se) i amb unes ungles molsudes però perfectes, retallades, d'un cel·luloide mat; feia temps, feia molt de temps que havia obligat que hi hagués homes així. I així vaig oferir-li íntimament un culte d'admiració sense altres propòsits" (Trabal 1994: 107-108).

Així, Erènia i En Lluís comencen la seua relació d'amistat, la qual, però, no s'estableix a partir d'una presumpta relació extramatrimonial sinó que, més aviat, es desenvolupa a través d'una projecció maternal cap a una altra persona que no és el seu fill: «No el tenia com un soci del meu marit, ni com un admirador, ni com un vampir perillós: més aviat vaig prendre'l com un infant» (Trabal 1994: 109). La ridiculització del tòpic arriba en el capítol 16, quan Erènia intro-

⁴ La cursiva és de l'autor.

dueix en el seu relat el dentista, «un home d'uns trenta-vuit anys, prim, amb un aire pedant imperdonable» (Trabal 1994: 114), el qual serà l'encarregat de solucionar-li els seus problemes dentals i, el que més ens interessa, el victimari de «l'inexplicable, el fet que ha motivat tota la meva desventura» (Trabal 1994: 116). En la visita a la consulta del dentista, Erènia sofreix el seu intent de violació, de manera que la relació extramatrimonial no és provocada per ella sinó contra ella: «Vaig abraonar-m'hi, vaig colpejar-li la cara, els ulls; ell m'agafà fortament els braços movent el cap amb estudiat cinisme i em digué que no podria resistir-lo, que era inútil, inútil tot el que fes, que estava sol, que faria el que ell voldria...» (Trabal 1994: 117-118).

La feblesa inicial d'Erènia l'obliga a reposar al llit, moment que el dentista, allunyat del tòpic de seductor incansable, aprofitarà per cometre el delicte, però aquesta no es deixarà seduir pel seu violador. Així, l'intent de violació queda anul·lat, ja que «la meua actitud desféu el seu ímpetu. La meua serenitat trasbalsa la seva follia: el seu apetit havia passat. I en adonar-se de la seva situació ridícula, horrible, de bèstia descoberta, reaccionà en violència verbal» (Trabal 1994: 119). Més enllà de la representació del cavaller romàntic que sedueix i abandona, el dentista demostra ser un covard que s'autodefineix i es recrea fins que acaba deformat humorísticament, d'una banda, i anul·lat i negat per part d'Erènia, d'una altra. Després d'aquest procés, abandona l'escenari i explícitament es dona per vençut en aquest rol: «Passadís enllà, sense dir res, esbatanà igualment la porta del pis i ell es retirà per una altra, sense ni tornar a mirar-me...» (Trabal 1994: 120).

L'últim que coneixem d'Erènia són les conseqüències que aquest fracàs eròtic li comporten: el seu marit l'acusa d'infidel amb En Lluís i l'obliga a arreglar-se la boca amb el dentista. De tot plegat, però, Erènia es troba fracassada perquè no pot «refer la meua dignitat de muller fidel» (Trabal 1994: 123). L'endemà, Erènia demana al seu amic interrompre la proposta de divorci que li havia fet i oblidar la confessió que li havia fet perquè «havia trobat un altre camí per a procurar la pau de la seva vida» (Trabal 1994: 131): partir sense deixar rastre i abandonar el seu marit, per evitar l'escàndol i la vexació de la reputació del seu marit.

IV.- CONCLUSIONS

Malgrat els intents del narrador intradiegètic de fer-nos veure Erènia com un cas excepcional, com afirma més endavant, «a qualsevol altre no passaria de semblar un drama vulgar» (Trabal 1994: 93). En realitat, ho és. Més enllà de tractar un tema seriós, com apuntava Pinell (1983: 32), Trabal desenvolupa en la novel·la un dels temes constants de la seva narrativa: l'oposició de literatura i realitat i la negació dels amors literaris a través del rebuig a tota mena de sentimentalisme i idealització. El sabadellenc juga així amb l'antífrasi formulada des del títol i, doncs, la tragèdia d'Erènia és precisament la de no ser “una dona com les altres”. Erènia, casada i acusada de tenir un amant, mor verge. Ens trobem, doncs, al davant d'una proposta que parodia la novel·la psicològica, en un model que s'oposa (encara que no directament) a referents literaris com els de

Madame Bovary i Anna Karèlina, però també al de les protagonistes de *La Regenta* i de *Laura a la ciutat dels sants*; en altres paraules, en contra de totes les dames insatisfetes que busquen la felicitat en l'adulteri. Com ben encertadament explica Pinell, ara sí, del que es tractava era d'«ésser com les altres, exempta de les complicacions psicològiques que destruïren el seu primer prometatge, sense haver d'afrontar la situació matrimonial anòmala a què es veié condemnada» (Pinell 1983: 54). Per això, entenem que la mirada del narrador intradiegètic està fortament esbiaixada per l'estima que sent per ella i, més enllà d'acceptar aquesta realitat i transmetre'ns-la, se centra a resoldre «com s'ha esdevingut *realment* aquest desenllaç» i no el «desenllaç just» que escau a dones com Erènia, que ja coneixem a través de la literatura (Trabal 1994: 136). La realitat, però, és que Erènia, com una víctima dels «llibres que es plaïa a comprar el seu germà» (Trabal 1994: 17), es converteix en un exemple més d'antiheroïna; en aquest cas, però, a diferència de la resta de dames insatisfetes, Erènia no s'arribarà a sentir mai sentimentalment realitzada, ni amb el protagonista que ens la descriu ni amb el seu marit, un home impotent. Amb En Lluís Garriga, Erènia hauria pogut assolir l'ideal amorós desitjat, però l'intent de violació del dentista en precipita el desenllaç. Això és el que, al capdavant, la vulgaritza. D'ací, doncs, que el narrador intradiegètic primer, coneixedor del rol de la dona que tantes obres literàries han fixat anteriorment, es negue a acceptar aquest «final lògic» (Trabal 1994: 136) d'Erènia i, menys encara, la mort per suïcidi, un fet que es resoldrà gràcies a l'autòpsia que realitzaran a la protagonista, clímax del pastitx desenvolupat per l'autor.

La solució de Trabal, per tant, defuig la tragèdia i propugna la impossibilitat de l'amor. En efecte, Erènia no s'enamora ni de l'advocat que ens conta el record d'Erènia després que aquest li faça aquell bes tan apassionat, ni de l'amic del narrador intra-homodiegètic primer que està enamorat d'ella, ni del seu marit, ni del presumpte amant. El resultat és una novel·la allunyada dels tòpics que la caracteritzen, lluny del «final normal, sense parenceries, sense misteris ni ressos excepcionals» (Trabal 1994: 134) i, per contra, posseïdora d'una dura conclusió. Trabal fa veure al seu personatge femení que les presumptes grans passions literàries són ridícules i que la vida real és ben diferent de la ficció.

BIBLIOGRAFIA

- Armengou, I. (1926) «Notícies literàries. Els irlandesos: James Joyce», *Ciutat. Ideari d'art i cultura* 8, setembre-desembre, pp. 202-204.
- Arnau, C. (1985) «Francesc Trabal», dins MOLAS, J. (dir.), *Història de la literatura catalana*, 10, Barcelona, Ariel, pp. 84-94.
- Arnau, C. (1987) «Francesc Trabal o l'erotisme», *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona, Edicions 62, pp. 117-157.
- Arnau C. (2015) «L'obra narrativa de joventut», dins Rodoreda, M., *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Edicions 62 i Fundació Mercè Rodoreda, pp. XIX-XLIV.

- Bach, M. (1985) «Francesc Trabal, un humor impossible», dins Trabal, F., *De cara a la paret*, Sabadell, Ajuntament de Sabadell, pp. 13-32.
- Bach, M. (1999a) «La Mirada a Sabadell (I), de la revolta avantguardista...», *Serra d'Or* 473, pp. 49-53.
- Bach, M. (1999b) «La Mirada a Sabadell (i II), ... a la modernitat cosmopolita», *Serra d'Or* 474, pp. 58-62.
- Balaguer, J.M. (1996) «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la», dins Casacuberta, M. i Gustà, M. (eds.), *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 67-87.
- Balaguer, J.M. (1998) «La brevetat com a estratègia de reflexió literària en el Grup de Sabadell», dins Alonso, V., Bernal, A. i Gregori, C. (eds.), *Actes del primer simposi internacional de narrativa breu*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp.143-163.
- Balaguer, J. M. (2001) «Francesc Trabal, narrador», dins Balaguer, J. M. i Campillo, M. (eds.), *Centenari. Francesc Trabal (1899-1999)*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, pp. 13-23.
- Carbó, F. i Simbor, V. (2005) *Literatura catalana del segle xx*, Madrid, Síntesis.
- Carner, J. (1983) «Pròleg», dins Trabal, F., *L'any que ve*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 7-12.
- Castellanos, J. (1986) «La novel·la modernista: simbolisme i decadentisme», dins Riquer, M. de, Comas, A. i Molas, J. (eds.), *Història de la literatura catalana* 8, Barcelona, Ariel, pp. 537-546.
- Castellanos, J. (2005) *Escriure amb el ritme de la sang. La represa de la novel·la catalana (1925-1929)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica.
- Castellanos, J. (2013) «Introducció a l'estudi de la novel·la modernista», *Els marges* 100, primavera, pp. 38-44.
- Dasca, M. (2005) «La inventiva de la invectiva. L'amour fou de Judita», *Revista de Catalunya* 206, maig, pp. 61-72.
- Genette, G. (1992 [1982]) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París, Editions du Seuil.
- Hutcheon, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen.
- Iribarren, T. (2004): «James Joyce a Europa (1921-1936)», *Els Marges*, 72, pp. 21-44
- Iribarren, T. (2012) *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- Llopis, T. (1987) «Francesc Trabal, una revisió del gènere narratiu», *L'Aiguadolç* 5, pp. 85-88.
- Llopis, M. (2016) «Els mecanismes de la paròdia en *Judita*, de Francesc Trabal» en Carbó, F., Gregori, C. i Rosselló, R. X. (eds.), *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 385-403.
- López-Picó, J.M. (1924) «Moralitats i pretextos», *La Revista* 221, 1-XII-1924, pp. 186-187.
- Malé, J. (2011) *Les idees literàries al període d'entreguerres*, Lleida, Càtedra Màrius Torres- Pagès.
- Martí-Olivella, J. (1985) «Trabal i Calders, o la incorporació distorsionada del fantàstic» dins Smith, Nathanael B. et al. (eds.), *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Estudis en honor d'Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 277-293.
- Martínez-Gil, V. (1991) «*De re urbana* i *De re rurali*, un altre cop», *Els Marges* 44, pp. 61-65.
- Montoliu, M. de (1932) «Francesc Trabal *Era una dona com les altres*, Biblioteca A Tot Vent, Edicions Proa», *La Veu de Catalunya* 11.378, 29-XI-1932, p. 5.
- Obiols, A. (1932) «Un llibre de F. Trabal», *La Publicitat*, 13-IV-1932, p. 5.
- Oller, D. (1973) «Francesc Trabal, novel·lista», *Serra d'Or* 167, pp. 39-40.
- Pinell, J. (1983): *Francesc Trabal i les seves novel·les*, Roma, Dipartimento di Studi Romanzi.
- Porta, R. (2007) *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936): les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda.
- Rosselló i Bover, P. (1989) «Entorn de Francesc Trabal i la modernització de la novel·la catalana», *Revista de Catalunya* 33, pp. 127-139.
- Simbor, V. (1999) *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Simbor, V. (2013a) «Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat», *Zeitschrift für Katalanistik* 26, Freiburg: Alber-Ludwings-Universität, pp. 249-274.
- Simbor, V. (2013b) *Llorenç Villalonga, ironista i jogasser*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Trabal, F. (1994 [1932]): *Era una dona com les altres*, Barcelona, Quaderns Crema.