



Grau de Filologia Catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2016-2017

LA VEU MELODIOSA:
UN PUNT D'INFLEXIÓ EN LA NARRATIVA DE MONTSERRAT ROIG?

Laura González Ortensi

TUTORS: Glòria Casals
Joan Santanach

Barcelona, 19 de juny de 2017

RESUM

L'objectiu d'aquest treball és establir diferents etapes en la narrativa de ficció de Montserrat Roig. Concretament, l'estudi se centra en l'anàlisi de la darrera novel·la de l'autora: *La veu melódiosa* (1987). El treball ressegueix els elements de continuïtat i els elements de divergència de *La veu melódiosa* respecte de la narrativa anterior.

Paraules clau: Montserrat Roig, *La veu melódiosa*, Literatura Catalana Contemporània, Filologia Catalana.

ABSTRACT

The aim of this paper is to establish different periods in Montserrat Roig's fictional narrative. Particularly, this study centers on the analysis of Roig's last novel: *La veu melódiosa* (1987). The paper examines in which ways *La veu melódiosa* shows elements of continuity and divergence regarding Roig's previous narrative works.

Key words: Montserrat Roig, *La veu melódiosa*, Contemporary Catalan Literature, Catalan Philology.

«Fourmillante cité, cité pleine de rêves»

Charles Baudelaire

«Els meus ulls han deixat de tenir sexe. O, encara més, ja tenen tots els sexes»

Montserrat Roig

Índex

1. Introducció	7
2. Objectius i metodologia	8
3. L'univers narratiu de Montserrat Roig: personatges i temes	9
4. <i>La veu melódica</i> : un punt d'inflexió?	13
4.1. El cicle dels 70 i el cicle dels 80 a debat	13
4.2. Aspectes convergents amb la narrativa anterior	15
4.2.1. La Barcelona de l'Eixample	15
4.2.2. El moviment estudiantil dels 60 i la resistència	18
4.3. Aspectes divergents amb la narrativa anterior	21
4.3.1. L'Espardenya, entre la realitat i el mite	21
4.3.2. L'home, protagonista	25
4.3.3. La fi de l'univers familiar Ventura-Claret-Miralpeix	28
4.3.4. Les veus narratives	29
4.3.5. L'alè poètic de <i>La veu melódica</i>	31
5. Conclusions	33
6. Agraïments	34
7. Bibliografia	35

1. INTRODUCCIÓ

Montserrat Roig i Fransitorra (1946-1991) va mostrar al llarg de la vida un gran afany per explicar —i explicar-se— la realitat. La biblioteca del seu pare, l'escriptor Tomàs Roig, i el recorregut feminista de la mare, Albina Fransitorra, van esperonar Montserrat ja des de ben jove. De manera conscient, els progenitors van omplir a casa els buits d'una educació tutelada pel franquisme. Amb els anys, un cop superada l'etapa a la Facultat de Lletres, la literatura i el periodisme es van convertir —per aquest ordre— en els dos àmbits de treball de Roig.

Tot i que ella es considerava principalment escriptora, el periodisme era una font d'ingressos que també li permetia cultivar la paraula. Alhora, els reportatges i les entrevistes l'apropaven a la realitat des d'una perspectiva diferent. A més, la realitat era prou complexa per proposar-se diversos objectius. En primer lloc, calia fer investigació; en segon lloc, calia donar veu als silenciats pel franquisme i, en tercer lloc, calia reivindicar els drets de les dones. De fet, el vincle de Montserrat Roig amb la premsa va perdurar fins al final de la seva vida: el dia abans de morir, encara va publicar la darrera columna al diari *Avui*.

En el camp de la ficció, la voluntat de descriure el món era igualment ferrenya. Aquí, els fets passaven per un procés de literaturització previ, però encara eren vinculables a un determinat temps i a un determinat espai. En aquest sentit, la crítica ha constatat la petja realista de les quatre primeres obres. Això no obstant, la relació de Montserrat Roig amb la realitat es va anar refredant a mesura que creixia com a escriptora. Segons la mateixa Roig, el que més li havia costat era aprendre a escriure amb distanciament (Capmany, 1991: 21). Fet l'aprenentatge, la narrativa roigiana va adquirir una dimensió simbòlica que l'allunyava dels inicis. Així, *La veu melodiosa* (1987), l'última novel·la de Roig, es va convertir en el màxim exponent d'un canvi de rumb.

Aquest treball vol analitzar els motius pels quals *La veu melodiosa* aspirava a encetar un període narratiu diferenciat. Amb tot, la mort prematura de Montserrat Roig ens obliga a mantenir l'interrogant del títol. Un punt d'inflexió, per confirmar-se, necessita ser sostingut en el temps. Així doncs, 25 anys després de la desaparició de l'autora, només podem aplegar els indicis que apuntaven cap a un cicle novel·lístic més madur i ambicions.

2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

L'objectiu de la recerca és establir diferents fases en la narrativa de ficció de Montserrat Roig. En concret, procurem escatir el pes de *La veu melódiosa* en el conjunt de la literatura roigiana. Així doncs, analitzarem els aspectes comuns i els aspectes divergents de la novel·la en relació amb les obres anteriors.

Per començar, el lector trobarà una síntesi sobre els temes i els personatges que basteixen l'univers literari de l'autora. Seguidament, exposarem els diversos posicionaments de la crítica pel que fa a periodització de les obres. En aquest sentit, incidirem en les propostes dels anys 70 i 80 i també en les aportacions posteriors a la mort de Roig.

Un cop fet això, descriurem els elements convergents de tota la narrativa: en primer lloc, passejarem per la Barcelona de l'Eixample; en segon lloc, indagarem en la ficcionalització del moviment estudiantil i de la resistència. En un altre ordre de coses, enumerarem els aspectes en què *La veu melódiosa* marca la diferència. D'antuvi, parlarem dels atributs mítics del protagonista, l'Espardenya. A continuació, examinarem el canvi que suposa l'aparició d'un protagonista masculí. A més, justificarem la fi de la l'univers familiar creat per Montserrat Roig. Per acabar, analitzarem les veus narratives de les seves obres i il·lustrarem el tomb estilístic de *La veu melódiosa*.

Aquest estudi ha estat concebut a partir de la lectura analítica de la bibliografia. En aquest sentit, l'àmplia varietat de documents disponibles ha enriquit la recerca. La vinculació de Montserrat Roig amb el món periodístic ens ha permès accedir a una gran quantitat d'arxius audiovisuals. Concretament, les entrevistes en què Roig actua com a convidada donen informació rellevant sobre els seus projectes literaris. D'una manera més indirecta, les converses en què assumeix rols periodístics serveixen per determinar en quines qüestions posa especial èmfasi.

3. L'UNIVERS NARRATIU DE MONTSERRAT ROIG: PERSONATGES I TEMES

Són moltes les veus que han coincidit a assenyalar l'extraordinària unitat que caracteritza l'obra de Montserrat Roig, tant en el camp periodístic com en el literari. En l'àmbit de la ficció, Roig va ser capaç de bastir –i de nodrir– un univers autònom farcit d'autoreferències. En síntesi, la xarxa de relacions entre les diverses peces de la narrativa roigiana se sosté a través de dos mecanismes: en primer lloc, la reaparició de personatges; en segon lloc, la reiteració de temes.

Pel que fa als personatges, el desenvolupament de les històries avança a través de dues famílies: els Ventura-Claret i els Miralpeix. Uns i altres formen part d'un projecte narratiu iniciat ja en les obres primerenques de l'autora. Així, al primer conte de *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen*¹ (1971) apareix “la Mundeta, l'àvia de la Mona i la mare de la Ramona” (p. 25). La voluntat de vincular la Mundeta àvia a altres dones de la família no és, en absolut, arbitrària. Poques pàgines més enllà, a la tercera narració del recull, coneixem Ramona Ventura, filla de Mundeta Jover i, encara més endavant, irromp Mundeta Claret, filla de Ramona Ventura. Cal, també, fer esment de l'aparició de Patrícia, “una pigmaliona desagradada”, com a primera representant de la nissaga Miralpeix, i a la de Jordi Soteres, “aprenent d'escriptor i exlíder universitari”, que reapareix en obres posteriors.

Són aquests personatges, segons Anne Charlon (2012: 466), “els fundadors de les ficcions de Montserrat Roig” i representen “els primers elements de l'arbre genealògic que estructura el conjunt.” En efecte, les tres Ramones de *Molta roba i poc sabó...* es converteixen en les protagonistes de la primera novel·la roigiana, *Ramona, adéu*² (1972), en què Patrícia Miralpeix apareix com a personatge secundari. No és fins a la segona novel·la, *El temps de les cireres* (1977), que la família Miralpeix, emparentada amb els Ventura-Claret, presenta els seus integrants més enllà de Patrícia. La novel·la narra el retorn a Barcelona de Natàlia Miralpeix, neboda de Patrícia, pocs dies després de l'execució de Salvador Puig Antich. En cap cas, però, es tracta d'una Natàlia descontextualitzada respecte de la narrativa anterior: conviu amb Patrícia i el seu germà

¹ A partir d'ara, *Molta roba i poc sabó...*

² En aquest treball mantindrem els accents diacrítics anteriors a la reforma ortogràfica de l'Institut d'Estudis Catalans (2016) en els títols de les obres i en les citacions.

Lluís està casat amb Sílvia Claret, germana de Mundeta. Ocasionalment, Natàlia també coneix Jordi Soteres, el company sentimental de Mundeta Claret a *Ramona, adéu*.

L'hora violeta (1980), tercera novel·la del corpus roigià, fa encara un pas més en la complexitat relacional dels personatges. Hi ha, de fet, dos nivells de connexió: el dels personatges del passat —Judith, Kati, Joan Miralpeix i Patrícia, ja coneguts de *Ramona, adéu* i d'*El temps de les cireres*— i el dels personatges del present: Natàlia —que té un idil·li amb Jordi Soteres—, Norma i Agnès. No és estrany, doncs, que la mateixa Roig decidís incorporar un arbre genealògic a l'inici del llibre per facilitar-ne la lectura (vegeu el final d'aquest apartat).

També a *L'òpera quotidiana* (1982), tot i que en menor mesura, es mantenen les referències a obres anteriors. En aquest sentit, és Patrícia Miralpeix l'encarregada d'obrir i tancar la novel·la. En el primer capítol, la “pigmalióna desagraïda” de *Molta roba i poc sabó...* resumeix la seva situació actual i rememora alguns dels episodis familiars més dolorosos:

El meu germà, en Joan, va morir l'any passat... És clar que hi ha la Natàlia, i el seu germà, i la dona d'aquest, i el fill de tots dos... però només es recorden de mi de pasqües a rams [...] És clar que he vist tragèdies, i tant que n'he vistes! [...] El suïcidi de la Kati, la malaltia de la meva cunyada, la mort del pobret Pere, les banyes que em feia dur el meu home, el brètol de l'Esteve... (p. 11)

D'altra banda, més enllà dels Miralpeix, la protagonista del conte “De com una criada de l'Eixample intenta d'escarxofar-se a la nostra estimada Barcelona”, inclòs a *Molta roba i poc sabó...*, no és sinó una prefiguració de la Mari Cruz de *L'òpera quotidiana* (Charlon, 2012: 466).

La darrera referència als Ventura-Claret es produeix a *La veu meliodosa* (1987), en què Roig recupera la Mundeta dels anys 60 com a personatge secundari. Es tracta, però, d'una Mundeta diferent a la de les obres anteriors (vegeu 4.3.3.). Amb tot, segons Charlon (2012: 466), “seria inexacte qualificar el conjunt de ficcions de saga familiar”. Això es deu al fet que les ficcions en qüestió “no contenen les aventures de diverses generacions, sinó que ofereixen perspectives noves, enfocaments nous.”

Quant als temes que vertebraven l'univers narratiu de Montserrat Roig, tant Cristina Dupláa (1993: 137) com Neus Real (2004: 78) situen l'interès per la memòria històrica

en primer terme. En paraules de Real, “la memòria és, de punta a punta, explícitament i sense excepció, l’espiral articuladora i englobadora d’actituds, plantejaments i materialitzacions.” La declaració d’intencions de Roig al pròleg d’*Els catalans als camps nazis* (1977: 11) és, doncs, transportable a la ficció:

Els qui vam néixer després de 1939 hem hagut d’anar desbrossant el nostre passat recent, un passat que ens ha deixat massa tares per a poder restituir del tot la nostra salut històrica. [...] El silenci que han fet planar per damunt dels catalans, dels republicans, dels vençuts de la guerra, m’ha semblat, tot sovint, que era un silenci que volien fer planar per damunt dels meus i de mi mateixa.

En aquest sentit, Real (2004: 79) incideix en la tria de la paraula *memòria* allà on altres crítics fan ús dels termes *crònica* o *testimoniatge*, ja que Roig escull uns determinats fets històrics —en detriment d’uns altres— i sempre, en les novel·les i en els contes, els passa pel sedàs de la literaturització. En són exemples la proclamació de la Segona República, l’esclat de la Guerra Civil o l’execució de Julián Grimau i Salvador Puig Antich. Sigui com sigui, l’interval cronològic oscil·la sempre entre la segona meitat del segle XIX i els anys 70 del segle XX.

El segon pilar temàtic en la narrativa de Montserrat Roig és la situació de les dones i la seva expressió. En paraules de Real (2004), Roig atorga una “subjectivitat voluntàriament femenina” a la literaturització dels fets històrics. No és estrany, doncs, que converteixi les seves protagonistes en narradores o observadores de la realitat: Mundeta Jover escriu un dietari, Natàlia Miralpeix és fotògrafa, Norma treballa com a periodista, Agnès redacta cartes per al seu marit, etc. Des d’una perspectiva obertament feminista, compromesa, l’autora dona espai al que ella mateixa va definir com “la mirada bòrnia”³, l’esguard femení que busca alliberar-se del filtre patriarcal. Estem sempre davant, cal matisar-ho, d’una literaturització de la història en minúscula —de la *intrahistòria*— i no pas de la Història que apareix a les grans obres de consulta. Es tracta, en tot cas, d’una història protagonitzada per dones que sovint estableixen una relació contradictòria: d’una banda, seguint Real, hi ha la voluntat d’integrar les dones del passat en la història; de l’altra, “el desig de matar i enterrar definitivament la rèmora que representen.”

³ *La mirada bòrnia* era el títol inicialment proposat per al recull d’articles *Digues que m’estimes encara que sigui mentida* (1991).

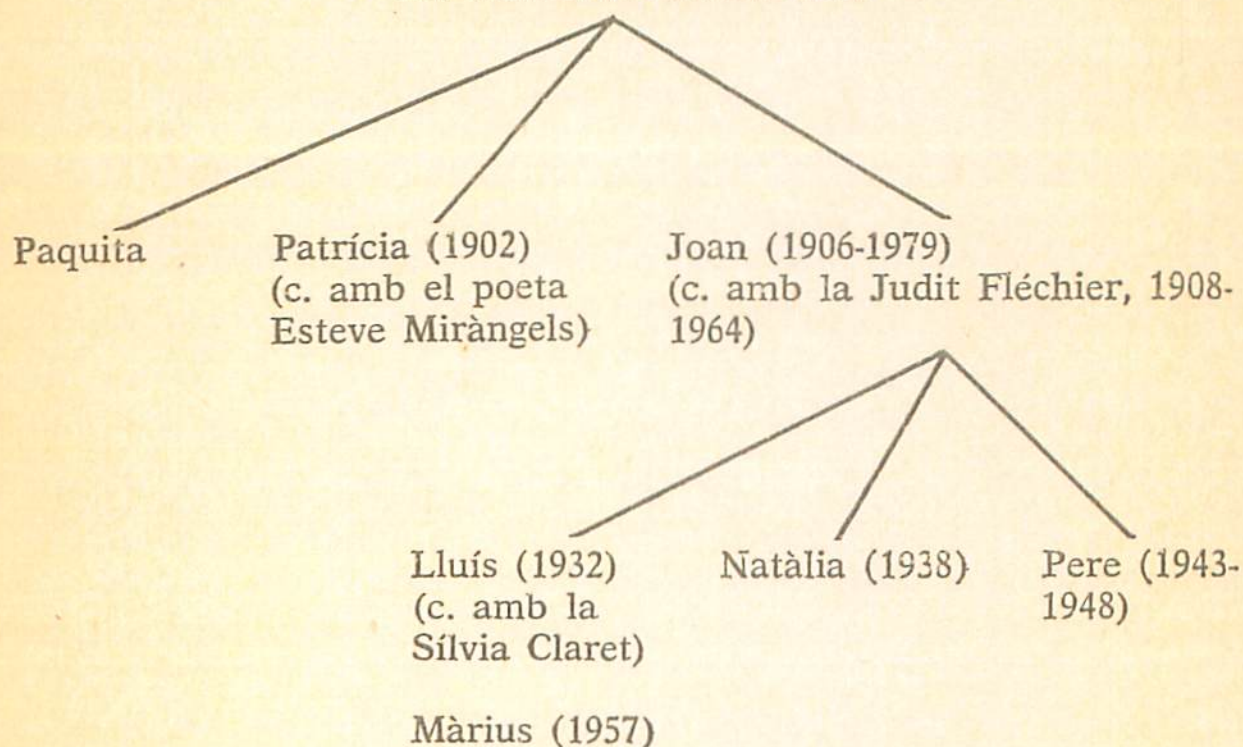
Un tercer eix fonamental en la narrativa de Montserrat Roig és el retrat de la quotidianitat a Barcelona, més concretament de la burgesia que hi habitava durant els primers 80 anys del segle XX. Roig va passar gran part de la seva vida al carrer de Bailèn de Barcelona, per la qual cosa havia examinat minuciosament els espais interiors i exteriors de l'Eixample. Aquest coneixement de la realitat, sumat al contacte amb els sectors benestants del districte, va resultar un estímul constant a l'hora de buscar escenaris per a les seves novel·les. Així, *Ramona, adéu* narra el trasllat de Ramona Jover de Gràcia a Barcelona, *El temps de les cireres* relata el retorn de Natàlia a l'Eixample, *L'hora violeta* rememora la vida de Kati i Judit a la ciutat d'abans de la guerra, *L'òpera quotidiana* fa reaparèixer la casa de la tia Patrícia i *La veu melódica* mostra el pis del passeig de Gràcia en el qual viu reclòs l'Espardenya. Barcelona és, seguint Real (2008: 216), un pretext per abordar “el conflicte del jo amb la seva història immediatament anterior i amb un present insatisfactori.” Així doncs, com en el cas de les dones, es crea un vincle contradictori amb la ciutat: Barcelona representa la grisor, el dubte, el canvi, però alhora el niu familiar conegut, que protegeix i reconforta.

Precisament el conflicte del jo, ara vinculat a la distància entre fantasia i realitat, basteix el quart tema recurrent. Mundeta Jover, l'àvia de *Ramona, adéu*, especula amb una vida al costat de Víctor, el seu pretendent. No obstant això, la realitat de Ramona consisteix en una quotidianitat rúfola i monòtona. Quan a *El temps de les cireres* Natàlia Miralpeix torna a Barcelona després de 12 anys d'absència, la ciutat que retroba és molt diferent de la que havia imaginat durant l'estada a Londres. Igualment, els desitjos de llibertat i d'emancipació de Kati, narrats a *Ramona, adéu* i a *L'hora violeta*, topen amb la repressió del franquisme més cruent.

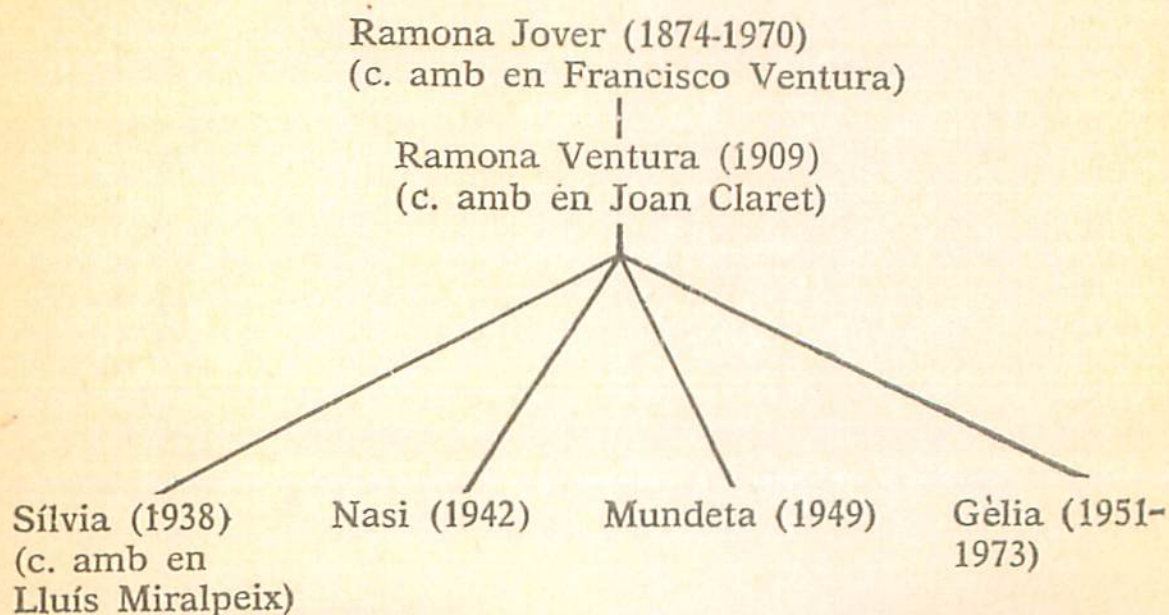
Amb tot, cal dir que els límits entre la realitat i la fantasia, o entre la realitat i l'ideal, s'accentuen especialment en les dues darreres novel·les. A *L'òpera quotidiana* és la senyora Altafulla qui inventa una història d'amor inexistent amb el coronel Saura; a *La veu melódica*, en canvi, qui traça la divisòria és el senyor Malagelada. Amb la voluntat expressa d'allunyar el seu net dels mals del món, Malagelada confina l'Espardenya al domicili familiar del passeig de Gràcia i s'assegura que només rebí notícia de les accions humanes bondadoses. La concepció distorsionada de l'exterior té conseqüències immediates quan l'Espardenya decideix sortir al carrer per anar a la universitat. Allà, el protagonista de *La veu melódica* topa de ple amb la separació —sovint insalvable— entre el bé i el mal, la veritat i la mentida, el somni i la realitat.

Alguns dels personatges de *L'hora violeta* surten també a *Ramona adéu*, o bé a *El temps de les cireres*. Per tal d'ajudar el lector, he confeccionat l'arbre genealògic de les dues principals famílies que hi tenen un paper.

LA FAMÍLIA MIRALPEIX



LA FAMÍLIA VENTURA-CLARET



4. LA VEU MELODIOSA: UN PUNT D'INFLEXIÓ?

4.1. El cicle dels 70 i el cicle dels 80 a debat

La crítica literària —l'acadèmica i la periodística— va articular propostes de periodització de la ficció roigiana ja en vida de l'escriptora. No obstant això, la prematura mort de Montserrat Roig va provocar que el seu corpus novel·lístic, encara en formació, quedés estroncat sobtadament. Així, a partir de l'any 1991, els estudiosos de l'obra de Roig han hagut de marcar les diferents etapes creatives de l'autora tenint en compte que el projecte literari en qüestió estava pensat per anar molt més enllà d'*El cant de la joventut* (1989). Sigui com sigui, el llegat en el camp de la ficció va deixar dos llibres de narracions, cinc novel·les i una obra de teatre.

Pel que fa a les obres publicades entre 1970 i 1980, la crítica del moment va coincidir a assenyalar una unitat sense esclatxes. L'aparició de *L'òpera quotidiana* (1982), però, va esquarterar, per a alguns autors, l'homogeneïtat anterior. En aquest sentit, Joan Triadú (1983: 22) remarcava que el passat de *L'òpera quotidiana* no era ja el passat de Montserrat Roig, sinó el dels personatges, amb la qual cosa l'autora havia assolit un "distanciament professional". Amb tot, les diferències es van fer encara més visibles amb la publicació, cinc anys després, de *La veu melódiosa*. En una de les primeres ressenyes publicades sobre la novel·la, Isidor Cònsul (1987: 42) es referia als nous rumbos narratius de Roig en aquests termes:

La darrera novel·la de Montserrat Roig suscita, d'entrada, l'evidència d'un canvi de profunditat en els paràmetres habituals de la seva narrativa: com si l'escriptora s'hagués proposat de fer un dissabte general i trasbalsar, de dalt a baix, tota la munió de mobles, tics particulars i esquemes que el lector —poc o molt fidel— n'esperava.

En aquesta mateixa línia, la periodista Maria Gorgues (1988) interrogava Roig sobre un "canvi de registre" en relació amb la resta de la seva obra. Gorgues apuntava un desplaçament "cap a un registre més simbòlic" i plantejava a l'autora si la realitat "no li donava per a més". També Maria Aurèlia Capmany (1991: 20) esmentava en una entrevista a la revista *Cultura* el tomb cap a una mitificació de la realitat. Tot i que l'escriptora va admetre, tant a Gorgues com a Capmany, el traspàs cap a un terreny més simbòlic —un distanciament de la seva realitat propera—, no considerava aquest fet un fenomen exclusiu de *La veu melódiosa*. A tall d'exemple, Roig recordava que a

Ramona, adéu, El temps de les cireres i L'hora violeta també hi havia “personatges inventats” d'un temps anterior al seu.

En relació amb aquests canvis de paràmetre, cal recordar que Joaquim Molas (1977: 124) ja havia detectat la presència del binomi “realisme/simbolisme” a *El temps de les cireres*. Amb tot, segons Molas, es tractava d'un procés de simbolització incomplet, “desenquadrant” que, seguint Cònsul i Capmany, va arribar a la màxima expressió amb *La veu melódiosa*.

Un cop morta Roig, el debat sobre els cicles narratius de la seva obra va continuar. En síntesi, trobem tres grans posicionaments entre la crítica: en primer lloc, els qui argumenten que hi ha una divisió concisa entre la narrativa dels anys 70 i la posterior; en segon lloc, els qui veuen *La veu melódiosa* com a gran moment de canvi; en tercer lloc, els qui defensen la unitat de tota la producció narrativa.

Neus Real (2004: 78) considera que el tall entre etapes és nítid. Segons Real, des del 1970 i fins al 1980, Roig va “barallar-se literàriament amb el passat, amb el present i amb la condició sexual”. En canvi, a mesura que la situació de les dones —també de les dones escriptores— es va anar normalitzant, els projectes narratius es van perdre per altres viaranyes. De tota manera, Real admet que *L'òpera quotidiana* actua com a pont entre períodes. En uns termes similars, ja s'hi havia expressat Àlex Broch l'endemà del decés. Per a Broch (1991: 31), la narrativa de Montserrat Roig té dos períodes: el primer, marcat per la crònica, la ciutat de Barcelona i les famílies Ventura-Claret i Miralpeix; i el segon, iniciat amb *L'òpera quotidiana*, “amb una unitat d'intenció no tan precisa”.

Broch, que contràriament a Real se serveix del terme *crònica*, apel·la a la tria de títols com a element classificador. Concretament, fa notar el reflex de la temporalitat en els primers títols —*Ramona, adéu, El temps de les cireres i L'hora violeta*— i la presència de la música en els darrers —*L'òpera quotidiana, La veu melódiosa i El cant de la joventut*. Seguint aquesta hipòtesi, *Molta roba i poc sabó...*, però, quedaria exclosa del conjunt. Posteriorment, altres autors com Àngels Francés (2004: 155) o Lluïsa Julià (2012: 217) també han incidit en l'existència de dos cicles diferenciats. En aquest cas, això sí, Francés i Julià assenyalen *L'hora violeta* com a primera baula de la segona etapa.

Com acabem d'apuntar, un segon grup d'estudiosos considera *La veu melodiosa* com a fundadora d'un període narratiu diferenciat. És aquest el parer d'Anne Charlon (2012: 473), que sosté que els dos últims llibres de ficció “dibuixen els nous camins literaris que Roig volia prendre.” També el biògraf Pere Meroño (2006: 210) apunta a *La veu melodiosa* com a artífex “d'un capgirell d'orientació estilística i fabulativa.” El mateix Meroño recull l'opinió de Narcís Comadira, que afirma que la darrera novel·la marca un punt d'inflexió, sobretot en termes estètics. De fet, malgrat que Francés (2004: 156) és partidària de dividir l'obra en dos períodes, també incideix en la importància de *La veu melodiosa* com a culminació del component mític i el llenguatge simbòlic.

Contràriament a les posicions defensades per Real i Charlon, Josep Maria Benet i Jornet (2001: 4) formula el conjunt de l'obra roigiana com un tot indivisible. Així doncs, Benet i Jornet es desmarca de la hipòtesi d'una trilogia formada per *Ramona, adéu*, *El temps de les cireres* i *L'hora violeta* i argüeix a favor d'un projecte literari global:

Al llarg dels anys va anar muntant tot un compacte cicle novel·lístic unitari que va tenir temps de culminar. Insisteixo, d'alguna manera l'havia previst des dels inicis mateixos de la seva carrera d'escriptora. [...] La Montse se'ns dibuixa, avui, sobretot, com la creadora d'un món coherent, magníficament ben lligat, que abraça pràcticament tota la seva obra narrativa.

De la mateixa manera, María José Navarro i Salustiano Martín (1992: 6) ja havien defensat la preeminència de la unitat en tota la ficció de Roig. Per aquest motiu, es refereixen al conjunt d'obres com “una sola y compleja novela”. Amb tot, com en el cas de Real o Francés, Navarro i Martín admeten la diversitat entre obres i marquen una certa gradació de canvi amb *L'òpera quotidiana*. No hi ha, per tant, univocitat a l'hora de considerar els cicles narratius com a dos compartiments estancs.

4.2. Aspectes convergents amb la narrativa anterior

4.2.1. La Barcelona de l'Eixample

El barri de l'Eixample, com a escenari de la desfeta d'una burgesia decadent, és una de les constants que es manté, sense excepcions, fins a la publicació de *La veu melodiosa*. L'Espardenya agafa així el relleu a Natàlia, a Patrícia, a Judit i a les tres Mundetes. Com ja hem apuntat a l'inici d'aquest treball (vegeu apartat 3), Montserrat Roig va viure a l'Eixample durant gran part de la seva vida, per la qual cosa podia

apamar amb una precisió privilegiada la descripció dels diferents indrets del districte. Amb tot, l'autora remet a un espai més sociològic que no pas geogràfic.

En síntesi, la narrativa de Roig retrata l'Eixample a partir de tres procediments bàsics: el primer, la ciutat vista des de l'altura; el segon, els escenaris domèstics interiors i el tercer, els carrers que conformen el barri mateix. Així, l'altura fa referència a tots aquells espais en els quals els personatges contemplen Barcelona des de la llunyania. Estem parlant, per exemple, de balcons, miradors i finestres. En aquest sentit, els espais elevats simbolitzen una treva per a les dones recloses en l'àmbit domèstic. És el cas del balcó des del qual Mundeta Jover, casada amb Francisco Ventura, observa Víctor, el seu pretendent. Amb tot, l'altura no està sempre vinculada a l'element femení. A *La veu melódiosa*, el terrat és el primer contacte amb l'exterior que experimenta l'Espardenya. Per petició del seu professor d'astrologia, el jove pot abandonar momentàniament les quatre parets del principal del passeig de Gràcia i pujar fins al terrat a contemplar les estrelles.

Segons Carme Riera (1995: 14), l'espai interior de les cases serveix de contrapunt a miradors i finestres. En aquest sentit, Riera remet als personatges de la senyora Duc (*L'òpera quotidiana*), de Judit Fléchier (*El temps de les cireres*) i de l'Espardenya (*La veu melódiosa*) com a exemples paradigmàtics. Per a ells, el carrer és una realitat estimulante però inabastable:

[...] L'espai exterior s'aborda i focalitza amb l'atractiu que exerceix sobre els qui romanen tancats, el carrer és promesa de llibertat, d'aventura on encara pot succeir alguna cosa que mai passa en l'angoixant espai de l'interior.

L'escenari domèstic abraça, de fet, tota la primera part de *La veu melódiosa*. El principal del passeig de Gràcia acull el naixement de l'Espardenya i la posterior decisió del seu avi i pare: "Per a tu [...] construiré un petit paradís. I totes les veus que hi sentiràs et seran melódioses" (p. 15). El senyor Malagelada encarna aquí el rol del burgès ancorat en el passat que anteriorment havien assumit Mundeta Ventura o Patrícia Miralpeix. A banda de les breus incursions en astronomia, l'Espardenya surt de casa, excepcionalment, per examinar-se de Batxillerat. Malgrat que en aquest moment de la narració el protagonista és encara un *personatge d'interior*, comença a manifestar-s'hi un lleu procés de canvi:

Pel juny de 1954, l'avi va dur l'Espardenya en un taxi a l'institut. Durant el trajecte, el noi no va veure gairebé res, tret del cotxe que enfilava una llarga avinguda i que acabava en un arc de triomf [...] L'Espardenya sabia com creixien els arbres i li hauria agradat de tocar-ne l'escorça. Va pensar que algun dia ho faria. (p. 44)

Pocs anys més tard, quan ja n'ha fet 23, l'Espardenya pren la decisió d'abandonar el "petit paradís" i es matricula a la universitat. En aquest punt, el jove, de nom inconegut, es converteix també en un *personatge d'exterior*, la qual cosa no aconsegueixen ni Patrícia Miralpeix ni Judit Fléchier.

El tercer procediment, l'aparició o descripció de carrers de l'Eixample, té poc recorregut a *La veu melódiosa*. Tret del principal del passeig de Gràcia, que s'esmenta amb insistència, l'Eixample de la novel·la és un espai eminentment interior. *La veu melódiosa*, doncs, s'oposa en aquest àmbit a *El temps de les cireres*, en què les referències al carrer del Bruc, on s'instal·la Natàlia i on viu Patrícia, són recurrents.

Així, quan l'Espardenya surt a fora i s'inicia en la vida estudiantil, el lector no obté més informació sobre el barri on viu, sinó que es trasllada a altres escenaris. En aquest sentit, *La veu melódiosa* s'ajusta a la màxima de les novel·les anteriors: els protagonistes *viuen* a l'Eixample, però també es desenvolupen i creixen en altres espais. En són un exemple Mundeta Ventura i la seva mare, que es desplacen sovint al restaurant Núria —situat a les Rambles de Barcelona— per fer tertúlia amb les amigues. O la mateixa Mundeta Claret, estudiant, com l'Espardenya, de la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona. Aquí convé remarcar que Mundeta Claret decideix canviar el rumb de la seva vida mentre passeja per la Rambla de Barcelona —i no pas per l'Eixample. De manera similar a *Ramona, adéu*, un dels punts àlgids d'*El temps de les cireres* s'esdevé en la caminada nocturna de Màrius i Natàlia —per la Rambla, i no pas per l'Eixample.

No resulta gens estrany, per tant, que a *La veu melódiosa* l'Espardenya es mogui en espais aliens a la llar familiar. La Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona, i concretament el pati, és un dels espais clau de l'obra, perquè és allà on el protagonista, involuntàriament, entra en contacte amb la vida militant. El jove sempre hi apareix retratat com a element de burla i es remarca la seva preocupació diària per eliminar la brossa de l'estany: "La 'cosa' s'havia aturat davant l'estany i contemplava els nenúfars que suraven entre papers de diari i bosses de plàstic" (p. 63).

La muntanya de Montjuïc –a la novel·la anomenada, simplement, “la muntanya”– és l’altre escenari sobre el qual es vertebra l’Espardenya de l’exterior. Allà, a les barraques on viuen els desnonats de les inundacions de 1962, el jove imparteix classes d’alfabetització. Allà, l’Espardenya coneix l’amor. Probablement, Montjuïc actua com a contrapunt als espais interiors de l’Eixample. Les barraques són imperfectes, brutes, desarreglades, no tenen res a veure amb el “petit paradís” que l’Espardenya havia conegut fins aleshores. Però és allà, enmig de la lletjor, lluny de la burgesia de la qual prové, on l’Espardenya coneix Eugènia i se n’enamora.

No obstant això, l’Eixample sempre és l’espai del qual es parteix o al qual sempre es torna: a *Ramona, adéu*, Mundeta Claret vol deixar de ser burgesa i reproduceix els mateixos tics que la mare i l’àvia; a *El temps de les cireres*, Natàlia fuig de Barcelona però té la necessitat de tornar-hi; a *La veu melodiosa*, l’Espardenya, que ha descobert que prefereix el món real, es dirigeix al passeig de Gràcia un cop abandona la presó. Tal com assenyala Neus Real (2008: 212) la narrativa de Roig es capbussa sovint en el trencament generacional, per la qual cosa “el tema de la fugida i el retorn (precisament de Barcelona i a Barcelona)” és reincident. En aquesta línia, Real denomina Barcelona com a “ciutat-personatge”, un personatge “indestriable de la recerca d’identitat”. Potser per això, les figures més estàtiques de la narrativa roigiana —Sílvia Claret, Lluís Miralpeix o Patrícia Miralpeix— decideixen romandre, sense qüestionar-s’ho gaire, sota l’empara protectora de l’Eixample benestant.

4.2.2. El moviment estudiantil dels 60 i la resistència

El moviment estudiantil dels anys 60, en què Montserrat Roig va participar activament, és una de les qüestions que l’escriptora tematitza i literaturitza amb més freqüència. Roig va començar els estudis de Filosofia i Lletres l’any 1963 i de seguida va estrenar-se en el món de la militància. L’afiliació a Universitat Popular —la branca universitària de Força Socialista Federal— li va permetre viure de primera mà assemblees i manifestacions (Meroño, 2005: 245). Amb només vint anys, el 1966, va participar en la Caputxinada, l’assemblea constituent del Sindicat Democràtic d’Estudiants. La convivència aquells dies de març amb Salvador Espriu, Maria Aurèlia Capmany o Pere Quart la va marcar profundament, la qual cosa explica, en gran part, la importància que Roig dona al moviment estudiantil (Torres, 2016: 18).

La literaturització de la universitat —i de les relacions polítiques que s’hi estableixen— comença amb tres contes inclosos a *Molta roba i poc sabó...*: “Una de les innombrables passejades que la Mundeta Claret féu, quan era jove, per Barcelona”, “En Jordi Soteres reclama l’ajust de Maciste” i “En Jordi Soteres, aprenent d’escriptor i exlíder universitari, escriu una al·legoria per explicar a la seva amiga, la Mundeta Claret, qui són els qui remenen les cireres a ca nostra”. El món esbossat a *Molta roba i poc sabó...* s’amplia a *Ramona, adéu*, en què l’atmosfera estudiantil conserva els mateixos personatges: Mundeta, Jordi, Anna, Telele, Nito i Rafa. Aquí Roig literaturitza, bàsicament, tres qüestions: les disputes de l’assemblea, les crisis ideològiques i el masclisme en la militància.

A *El temps de les cireres* es manté la presència del moviment estudiantil, però la narració reula un anys respecte de *Ramona, adéu*. Així, mentre que a la primera novel·la els estudiants pertanyen a la generació de Roig, a la segona es retrata l’experiència de la promoció anterior (Edo, 2009: 423). En aquest cas, és Natàlia Miralpeix qui, tot i no ser universitària, decideix seguir les proclames del seu company Emilio i unir-se al moviment. La solidaritat amb les protestes dels miners asturians provocaran, de fet, que la parella sigui empresonada. També a *L’hora violeta*, la trajectòria política compartida permet que Natàlia i Jordi Soteres, fora de la universitat, iniciïn una relació sentimental.

En un altre ordre de coses, *L’òpera quotidiana* esqueixa la continuïtat del moviment estudiantil dins la narrativa roigiana. No obstant això, la novel·la aborda, des d’una perspectiva diferent, la qüestió de la resistència i la clandestinitat. Aquí, són els personatges de Pagès i Maria els encarregats d’encarnar l’oposició més combativa al règim. Pagès es presenta com un home de conviccions republicanes que, marcat per la crua experiència de la Guerra Civil, decideix plantar cara a la dictadura. Per aquesta raó, cada Onze de Setembre reparteix octavetes a les parades de la Plaça de Santa Caterina i visita el monument a Rafael Casanova. Horaci Duc, un dels protagonistes de la història, es nega a col·laborar-hi repetidament i llença les octavetes a la comuna. En contrast, Maria, esposa d’Horaci, decideix desafiar el marit i seguir les consignes de Pagès. La decisió de la dona desperta la gelosia de l’espòs, que creu que Maria li és infidel amb l’activista. Finalment, Pagès, torturat per les forces de l’ordre, mor. Arran del traspàs de Pagès, Maria, convençuda dels seus deures polítics, s’allunya d’Horaci Duc.

Pel que fa a *La veu melodiosa*, les protestes dels estudiants tornen a convertir-se en un eix central de la novel·la. Concretament, les mobilitzacions s'emmarquen en el mateix espai que a *Ramona, adéu*: la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona. Amb tot, Montserrat Roig, que recupera el personatge de Mundeta, introdueix noves figures entre els militants: concretament, les de Joan Lluís i Virgínia. No apareixen, en canvi, ni Rafa, ni Anna, ni Telele. La presència del moviment estudiantil té, en la darrera novel·la roigiana, una funció clarament divisòria: la mort de l'Espardenya *d'interior* i el naixement de l'Espardenya *d'exterior*.

En un principi, el vincle de l'Espardenya amb els seus companys militants és merament instrumental. Joan Lluís, Virgínia i Mundeta, totalment capficats en qüestions polítiques i lúdiques, tenen interès a mantenir la relació amb l'Espardenya només per aconseguir apunts. A més, la particular aparença física del noi els serveix per fer mofa i entretenir-se. Sigui com sigui, el contacte entre els quatre estudiants acaba endinsant l'Espardenya, gairebé per accident, en la militància política. Una militància, cal remarcar-ho, tenyida d'elements críptics. És el cas de la "plataforma", l'organització clandestina dels estudiants, de la qual mai no coneixem el funcionament:

No sé exactament com l'Espardenya va entrar a la plataforma. Potser perquè sempre anava amb el nostre grup. La plataforma servia de base per a ensinistrar-nos a nosaltres, els cadells que just acabàvem d'entrar a la Universitat. Els qui l'organitzaven pertanyien als cursos superiors i passejaven pel pati buscant els que eren bons per entrar-hi [...] Fórem els elegits. Encara que aleshores no sabíem per a què servia la plataforma, només ho sabia en Joan Lluís, que era l'elegit entre els elegits. (p. 65)

La plataforma es descriu al llarg de la novel·la com un òrgan fortament jerarquitzat en què uns pocs líders, els anomenats "sacerdots", prenen unívocament les decisions. Com a *Ramona, adéu*, Roig literaturitza l'impacte que la militància, de conviccions fèrries, té en l'educació emocional dels estudiants. Així, Virgínia admet: "Vaig sentir la pena que en Joan Lluís i els sacerdots no em deixaven expressar" (p. 96). D'una manera similar, la Mundeta Claret de la primera novel·la ja s'havia enfrontat al desengany assembleari: "Sentir... potser aquesta era la paraula clau. I ella estava cansada de defensar teories que mai no havia sentit" (p. 236).

La vida del moviment estudiantil a *La veu melodiosa* s'articula mitjançant tres episodis: els inicis, l'ascensió al turó i el descens al pou. En aquest sentit, les dues darreres accions ja s'anuncien repetidament abans de ser narrades:

Així fórem iniciats per al que hauria de venir després, l'ascensió al turó i la baixada al pou [...] Tot es va decidir als primers dies de ser a la Universitat. Encara que l'ascensió al turó no passà sinó tres anys després. (p. 65)

De fet, la pujada inaugura la participació activa de l'Espardenya, que abans és sistemàticament exclòs de les reunions clandestines. A priori, els quatre estudiants van al turó per participar en la manifestació del Primer de Maig, però, un cop allà, es troben sols i són detinguts per la policia (Francés, 2004: 158). Paradoxalment, l'Espardenya, el més torturat per les forces de l'ordre, desconeix els objectius de la plataforma:

Ningú, doncs, no confiava en l'Espardenya. Callàvem davant d'ell si havíem de prendre una decisió important. No el vam convidar a les reunions on ens ensinistraven per entrar al partit. Cap de nosaltres no li va dir mai on ciclostilàvem els papers que ell esmenava i corregia, tampoc d'on trèiem les consignes, a quin grup polític pertanyien els sacerdots. I si ho sospitava, mai no ens va preguntar res. (p. 69)

Posteriorment, els joves són obligats a baixar a un pou i Joan Lluís i l'Espardenya són empresonats. Arran d'aquestes experiències, les prioritats ideològiques dels personatges es difuminen. Així, Mundeta decideix oblidar els companys, mentre que Virgínia opta per la reclusió domèstica. Només Joan Lluís manté, inicialment, els ideals en primer pla. Per aquest motiu, repudia l'Espardenya, que delata la plataforma durant les tortures, i es relaciona solament amb altres presos polítics. Sigui com sigui, l'aparent fraternitat del moviment estudiantil acaba, a *La veu melodiosa*, talment com a *Ramona*, adéu, esmicolada en mil bocins.

4.3. Aspectes divergents amb la narrativa anterior

4.3.1. L'Espardenya, entre la realitat i el mite

La veu melodiosa explora un univers simbòlic inèdit fins aleshores en la narrativa roigiana. El rerefons mític de la novel·la es vehicula mitjançant la figura de l'Espardenya, un home sense nom que refon el Job bíblic, el Càndid volterià i el príncep Mixkin de Dostoievski. Segons Francés (2004: 155) “la novel·la és una versió moderna de l'aventura de l'heroi clàssic [...] inspirada, alhora, en el Llibre de Job de la Bíblia”.

En aquest punt, seguint les directrius de Joseph Campbell, l'autora divideix l'aventura de l'heroi en tres etapes: la separació, la iniciació i el retorn als orígens o el rebuig definitiu (2004: 156).

Pel que fa a l'Espardenya, aquest esquema exclou els primers 23 anys de la seva vida, corresponents a la primera part de la novel·la. Això no obstant, l'atmosfera literària dels inicis està farcida d'elements mítics: l'aurora boreal que lluu al cel quan neix el nen, l'aigua com a símbol de puresa i la decisió de l'avi Malagelada —presa durant el setè dia de reflexió.

Les influències del llibre sapiencial són visibles d'antuvi, ja que Montserrat Roig l'empra com a divisor de les diferents parts de l'obra. Així, cada part de *La veu melodiosa* és introduïda per un fragment del Llibre de Job. A l'inici de la primera, Satanàs pren la paraula:

Satanàs li va respondre:

“És sense més ni més que Job tem Déu? No has aixecat una tanca davant d'ell, davant la seva casa i davant tot el que té, tot al voltant? Has beneït les seves empreses, els seus ramats pul·lulen pel país. Però estén la mà, toca els seus béns, i et juro que et maleirà a la cara!” (Job, 1: 9-11)

Així doncs, la citació situa el lector davant del misteri del mal, un patiment que cap conducta exemplar no pot evitar. Seguint Francés (2004: 159), la veu del dimoni introdueix el naixement i la infantesa de l'Espardenya, “tan beneït i protegit com el mateix Job en una mena de paradís artificial on no hi ha lloc per a les passions i la malícia.” En efecte, Roig traça un paral·lelisme entre els mals que pateix Job —tot i la bona conducta— i el dolor que l'Espardenya sentirà en el futur.

En resum, la primera part explica la vida del protagonista fins que aquest decideix sortir a l'exterior. Aquí és remarcable l'aparició del mirall com a element lligat a la realitat. Un cop el noi s'observa la cara i accepta la seva lletjor, el món ideal comença a esfondrar-se. En aquest sentit, el quart capítol de la primera part recull la idea de la separació de l'heroi. Per contra, el capítol cinquè, narrat per Virgínia en primera persona, actua com a frontissa entre la partida i la iniciació.

Els versicles que obren la segona part anticipen el tòpic del paradís perdut. Així, la Universitat esberla la bondat que l'Espardenya, com Job, creia inalterable:

Perquè jo esperava el bé i ha vingut el mal;
comptava amb la llum, i ha vingut el foscant;
se m'han presentat els dies de misèria.
Endolat, faig camí sense consol,
prenc part en l'assemblea dels xacals;
m'he convertit en el germà dels mussols
i en el company dels estruços. (Job, 30: 26-29)

[...]

I ara es riuen de mi uns que són més joves que jo... (Job, 30:1)

El període de les proves iniciàtiques comprèn tres episodis diferenciats: les relacions amb els membres de la plataforma, l'ascensió al turó i la baixada al pou. Segons Francés, la pallissa policial i el posterior empresonament vinculen l'Espardenya a un altre personatge Bíblic: Jesucrist. De fet, l'acceptació d'un tracte humiliant l'allunya de la rebel·lia de Job i l'acosta al rol de màrtir (2004: 163). La pèrdua voluntària del nom —que el lector no coneix mai— i l'adopció de la forma *Espardenya* exemplifiquen perfectament el fenomen. Pel que fa la tercera part, més breu, l'eix principal de la narració és l'amor impossible amb Eugènia. Aquí, el clam de Job (14: 13-14) s'uneix al poema XI d'Ausiàs March, que inspira el títol. Hi aflora, doncs, la idea de la mort com a salvació contra el patiment.

Ja a la quarta part, el text bíblic aborda el dolor per l'absència de Déu: “Per més que jo cridi, no ha respost; Déu s'amaga dels homes!” (33: 12). Un Déu en majúscules ha fallat a Job, i un Déu en minúscules ha traït l'Espardenya. Durant l'estada a la presó, el noi s'adona que el món ideal dels inicis no li ha donat eines per suportar l'angoixa. Amb tot, el Job de Montserrat Roig decideix perdonar l'avi i tornar al passeig de Gràcia. La mort del vell impedeix el diàleg, però revela els orígens del seu comportament: l'Espardenya és fruit d'un incest entre l'avi i la seva filla. En certa manera, el retorn del net-fill confirma els indicis que ja s'entreveuen a *La dama d'Aragó*, la cançó que el noi canta a Mundeta: “Son germà se la mirava/ amb aquell ull de l'amor:/ no fóssiu germana meva/ ens casaríem tots dos” (p. 71). El retorn de l'Espardenya clou, tot i les dificultats, la tercera etapa de l'heroï.

Inevitablement, la figura de l'Espardenya remet a l'home ideal de Dostoievski, el príncep Mixkin. En paraules d'Agustí Vidal (1982: 7), "Mixkin era un home bo, abnegat, disposat sempre a defensar els desvalguts —com el Quixot— i de brillant intel·ligència, encara que hom el tingués per idiota." El paral·lelisme, però, no s'acaba aquí. El príncep, com l'Espardenya, té una salut feble, la qual cosa li impedeix sortir al carrer i formar-se regularment. En aquest sentit, convé recordar les peculiars circumstàncies en què s'educa l'Espardenya. L'avi aspira a crear un home savi, però manipula la identitat de tots els seus instructors. Així, canvia el nom a Dolors —a qui anomena Letícia— i rebateja els professors com a Afred U, Alfred Dos, Mònica U i Mònica Dos. L'objectiu és abolir qualsevol bri de dolor, fins i tot en l'antroponímia.

Sigui com sigui, la falta de contacte amb la realitat converteix Mixkin i Espardenya en dues persones cànides. I no és per casualitat que l'adjectiu *càndid* sobrevola les pàgines de *La veu melodiosa*. També l'obra de Voltaire alimenta el mite de l'Espardenya. Així, Roig reprèn la pregunta clau de l'obra il·lustrada —per què existeix el mal— i literaturitza la pugna entre l'optimisme i el pessimisme.

Més enllà de les lectures en clau heroica, *La veu melodiosa* també es pot interpretar com el relat d'un procés d'humanització: del mite a l'home de carn i ossos. Inicialment, l'Espardenya és presentat com el fill d'un Déu, un visionari amb dots profètics. Per aquesta raó, els seus companys no l'identifiquen amb una persona real, sinó amb un personatge literari:

L'Espardenya ens va mirar com si ens veiés per primera vegada.

—No creieu, doncs, que les coses poden tenir un llenguatge poètic?

—Jo només sé que potser la bòfia ens espera allà dalt —digué en Joan Lluís.

—Ets estrany —va fer la Virgínia.

—Sí, ets diferent de nosaltres —afegí la Mundeta—. Com si haguessis sortit d'un llibre.

(p. 107)

En certa manera, l'Espardenya és fill d'un "déu casolà" (Francés, 2004: 167). No obstant això, el contacte amb el carrer l'encara a realitats humanes desconegudes. Així, s'enfronta al dolor i a l'angoixa, però també coneix l'amor i l'amistat. En resum, Roig articula un doble procés de construcció: el del personatge que sembla un personatge i el

del personatge que es converteix en persona. Es tracta, però, d'una evolució gradual i inacabada. Per aquest motiu, l'Espardenya conserva l'aura dels poetes i l'autora no ens en revela mai el nom.

4.3.2. L'home, protagonista

Entre 1970 i 1980, Roig va construir les seves ficcions a partir “d'una subjectivitat voluntàriament femenina” (Real, 2004: 79). L'edificació d'aquest món explicat *per les dones i amb les dones*, exigia, doncs, un “protagonisme actiu” del gènere femení. En conseqüència, les tres Mundetes, Patrícia i la criada de l'Eixample parlen ja a *Molta roba i poc sabó...* de les seves preocupacions en primera persona. També a través d'un filtre femení, les protagonistes de *Ramona, adéu* —Mundeta Jover, Mundeta Ventura i Mundeta Claret— narren la història familiar des de finals del segle XIX fins als anys 60 del segle XX. Tal com indiquen Navarro i Martín (1992: 6), “las relaciones que centralizan la vida de estas tres mujeres son siempre sentimentales”, per la qual cosa la presència d'un univers masculí dominant determina les tres generacions. Amb tot, són les dones les que parlen i les que, amb “mirada bòrnia” o sense, ens acosten a la quotidianitat.

De la mateixa manera, *El temps de les cireres* nodreix la seva matriu argumental amb les experiències d'una dona, Natàlia Miralpeix. Natàlia està fortament condicionada pel passat de les dones de la família, Judit i Kati, que reverbera en un present igualment complex. Així, la filla de Judit Fléchier s'ha d'enfrontar a les dificultats dels anys 60: el masclisme familiar, l'avortament clandestí i la minsa educació sexoafectiva. En contrast, Sílvia Claret encarna la dona tancada en espais interiors, preocupada pel dia a dia domèstic, i només s'allibera en les reunions amb les seves amigues.

És a *L'hora violeta*, però, quan el protagonisme de les dones lluu amb tota la seva esplendor. En aquest cas, Natàlia, Norma i Agnès s'enfronten a l'esfondrament dels tres models d'home en què havien confiat: l'home pare, l'home intel·lectual i l'home com a ideal romàntic. Navarro i Martín (1992: 3) han definit en aquests termes el rol dels personatges femenins de *L'hora violeta*:

[...] Se puede decir que los personajes masculinos prácticamente no existen (es decir, existen como objetos justificables, no como seres vivos dotados de complejidad y defensas propias: son el blanco de inapelables y airadas quejas) y que toda la novela gira en torno a un puñado de mujeres que ya conocíamos (Judit Fléchier, Kati, Patrícia

Miralpeix, Natàlia), más alguna otra como Agnès, que se introduce ahora como contrapunto.

En síntesi, la tercera novel·la és un balanç dels 15 anys de lluita feminista de Norma i Natàlia (Charlon, 2012: 468). Un balanç negatiu pel que fa a la seva relació amb els homes, però positiu quant a la l'evolució d'Agnès, que es nega a reprendre el matrimoni amb Jordi Soteres. Seguint Charlon, la proposta de *L'hora violeta* “tracta de conciliar el feminisme de la igualtat i de la diferència” perquè “no es limita a l'obtenció del que ha estat reservat als homes, sinó que critica certs valors del món masculí”.

Pel que fa a *L'òpera quotidiana*, convé remarcar una singularitat en aquest aspecte: finalment, a la quarta novel·la, Roig presenta el primer protagonista home, Horaci Duc. Es tracta, però, d'un protagonisme parcel·lat, compartit amb dues dones, la senyora Altafulla i Mari Cruz. A més, ja des de molt jove, Duc viu envoltat d'una realitat essencialment femenina. En primer lloc, el seu pare l'abandona i marxa amb una amant; en segon lloc, es casa amb Maria, amb qui té una filla, i, en tercer lloc, se'n va a viure a casa de Patrícia Miralpeix, on coneix Mari Cruz.

A més, la situació de les dones i la seva expressió també es tematitza a *L'òpera quotidiana*. Concretament, Patrícia Miralpeix i la senyora Altafulla representen la solitud i la reclusió, mentre que Mari Cruz s'endinsa en un procés de coneixement personal. De fet, només en la imaginació, Altafulla és capaç “d'esclafir en una rialla que mai més no m'ha sortit, rialla de bruixa, de dona forta, de dona sola” (p. 121). D'altra banda, Roig narra la infància traumàtica de Mari Cruz a l'escola de monges —on pateix abusos per part d'un jardiner— o la voluntat de Maria de desvincular-se d'Horaci. Alhora, la novel·la aborda el desconeixement sexual de la minyona i remet a algun episodi de novel·les anteriors. Així, Mari Cruz s'acosta a les prostitutes per “fer la cosa” (p. 106) amb un home igual com Mundeta Claret —a *Ramona, adéu*— cobra per tenir relacions sexuals amb un desconegut.

A *La veu melodiosa*, en canvi, el protagonisme majoritari de l'home pren dimensions més nítides. L'Espardenya és un nen que creix envoltat de dones (Dolors i les dues Mòniques), però en la seva educació també hi intervenen els dos Alfreds i, sobretot, l'avi Malagelada. Malgrat que l'avi-pare es presenta com una persona inflexible, Roig insisteix en la seva sensibilitat cap al sexe oposat: “Va estimar totes les dones amb les

quals mantingué afers d'amor [...] A la ciutat no sovintejaven els homes que tenien en compte el cos de la dona” (p. 55).

Igualment, quan l'Espardenya socialitza amb l'exterior també es relaciona amb dones (Eugènia, Virgínia i Mundeta); això no obstant, es tracta de dones que comparteixen espai amb la figura masculina de Joan Lluís. Sigui com sigui, a *La veu melódiosa* ja no es literaturitza des d'una subjectivitat “voluntàriament femenina”. I, si en alguna ocasió apareixen les friccions en els vincles home-dona, és sempre en aportacions secundàries. La reflexió de Virgínia sobre les relacions sexoafectives de la colla ho exemplifica:

En Joan Lluís li havia dit, a la nit, que el sexe és com beure un vas d'aigua, i li ho havia dit mentre se n'anava amb la Mundeta. Una nit amb un home és una nit. L'amor li feia fàstic, el sexe era feixuc. Acabaria les lectures de les obres de la Simone de Beauvoir, una nit amb un home només és una nit, no calia pensar-hi més. A la matinada cadascú a casa seva. La Virgínia se sentia forta mentre caminava cap al port. Eren les dones noves, havien enterrat les àvies i les mares. (p. 81)

En aquest sentit, Real remet a Isabel-Clara Simó (2001: 11) per explicar el trencament amb la mirada femenina. Segons Simó, el primer pas de les escriptores que s'iniciaven el món de la literatura era explicar les emocions i els pensaments de les dones. Amb el temps, però, els projectes novel·lístics es desviaven sovint cap a altres viaranyes. Així, “després de deu anys de barallar-se amb la condició sexual” (Real, 2004: 73), Montserrat Roig va decidir-se a encetar noves perspectives literàries.

Així doncs, a *La veu melódiosa* desapareix la confrontació món masculí-món femení per donar lloc a un nou contrast: la distància entre el bé i el mal, entre la veritat i la mentida, entre d'ideal i la realitat. L'Espardenya és, de fet, un home allunyat dels canons patriarcals. Es tracta d'un noi sensible, físicament neulit i condicionat per una gran lletjor. Amb tot, l'Espardenya no reflexiona en cap moment sobre la situació de les dones ni sobre els privilegis del seu gènere, sinó que, senzillament, contribueix a minimitzar totes les desigualtats sobre les quals pot actuar.

De la mateixa manera, la impossibilitat de viure la relació amorosa amb Eugènia no es deu, només, a les limitacions de la dona. Les restriccions sorgeixen, més aviat, de la distància entre els mons als quals pertanyen els amants —l'Eixample i les barraques. En aquest sentit, cal subratllar que l'Espardenya, tot i ser un noi, ha estat confinat a casa durant 23 anys. Encara que la novel·la apunta que Eugènia pateix els maltractaments del

seu pare, és una dona de les barraques qui explica els fets, gairebé de passada. El lector no troba, doncs, la veu de la noia manifestant els seus sentiments. En resum, l'Espardenya encarna un home que observa el món amb ulls d'home, i mai per aquest motiu actua com a contrapunt de Virgínia, Mundeta, Eugènia i Dolors.

4.3.3. La fi de l'univers familiar Ventura-Claret-Miralpeix

A l'inici d'aquest treball, hem apuntat que la gènesi de les famílies Ventura-Claret i Miralpeix comença ja al primer llibre de contes de Montserrat Roig: *Molta roba i poc sabó...* Posteriorment, —també hi hem incidit— la nissaga s'enriqueix amb nous personatges i amb el reenfocament d'antics caràcters. Així, l'evolució dels protagonistes s'allarga, bàsicament, fins a *L'hora violeta*. No obstant això, *L'òpera quotidiana* recupera la figura de Patrícia Miralpeix —la secundària roigiana per excel·lència— i evoca alguns dels seus familiars i amics.

Al llarg del diàleg amb Horaci Duc i de l'obertura i el tancament de la novel·la, la “pigmalió” remet a diversos personatges coneguts. És el cas de Natàlia, Kati, Joan Miralpeix, Esteve Miràngels o Gonçal Rodés. En aquest sentit, cal reconèixer que la trajectòria prèvia dels personatges no és imprescindible per seguir l'argument de la novel·la. Amb tot, el resseguiment de les obres anteriors carrega de sentit alguns passatges, a priori, intranscendents. A tall d'exemple, la vivesa amb què Patrícia recorda Gonçal adquireix un pes específic si recordem el seu personatge a *El temps de les cireres*. Allà, Patrícia, casada amb Miràngels però enamorada de Rodés, descobria la relació sentimental entre els dos homes.

En un altre ordre de coses, el paral·lisme entre el final d'*El temps de les cireres* i *L'òpera quotidiana* relliga inevitablement les dues obres. Concretament, la darrera frase de la segona novel·la apel·la a la immortalitat de Joan Miralpeix: “Però ell no moriria mai perquè tenia la Judit” (p. 281). De manera semblant, l'última frase de *L'òpera quotidiana* segella un procés idèntic amb Patrícia: “I la senyora Miralpeix pensa que, tal com van les coses, ella no es morirà mai” (p. 210). D'alguna manera, Roig manifesta, a la cinquena novel·la, una certa recança a acomiadar-se dels personatges que la van fer créixer. I, d'alguna manera, mantindrà aquesta recança fins al final.

Potser així es pot explicar la reaparició de Mundeta a *La veu melódica*. Josep Maria Benet i Jornet (2001: 4) assenyala el retorn de Mundeta, “la mateixa Mundeta que

passeja repetidament per les pàgines d'aquell primer recull", com a element d'unitat. Tanmateix, que es tracti de "la mateixa Mundeta" és, com a mínim, matisable. Si bé és cert que la Mundeta amiga de l'Espardenya estudia a la Facultat de Lletres i té una relació tempestuosa amb Jordi Soteres, es tracta d'una Ramona molt més secundària, molt més descontextualitzada.

Per començar, mai no s'esmenta el seu cognom —podem deduir, per lectures anteriors, que es tracta de Mundeta Claret, però el text no ho afirma explícitament. Com a conseqüència, Mundeta, amb un rol testimonial, no interactua en cap ocasió amb la seva família. De fet, quan l'Espardenya adquireix el paper de "germà" no es recorda, ni que sigui tangencialment, el seu germà biològic: Nasi. A més, la Mundeta de *La veu melódiosa* ha canviat de colla: aquí es relaciona amb Virgínia i Joan Lluís i no pas amb Rafa, Telele, Nito o Anna, els estudiants de *Ramona, adéu*.

Hi ha certa ambigüïtat, també, a l'hora d'evocar la Mundeta del futur. Mentre que a *El temps de les cireres* Sílvia Claret explica que Mundeta "per fi" es casa (p. 70), a *La veu melódiosa* Virgínia parla de casament immediat un cop acabada la carrera (p. 153). Amb tot, les dues novel·les descriuen un marit conservador: un advocat de la democràcia cristiana a *El temps de les cireres* i "un home important" a *La veu melódiosa*.

En conclusió, la gran diferència entre la Patrícia de *L'òpera quotidiana* i la Mundeta amiga de l'Espardenya és d'enquadrament. Mentre que la tieta de l'Eixample conserva el cognom i és presentada amb una família absent, la jove estudiant ha perdut part de la identitat i no se la vincula a cap membre del seu arbre genealògic.

4.3.4. Les veus narratives

Tres de les cinc novel·les que va escriure Montserrat Roig estan unides, precisament, pel fet de tenir tres protagonistes. A *Ramona, adéu* són tres dones —l'àvia, la mare i la filla— les que porten el pes principal de la narració. També a *L'hora violeta* la història es construeix a l'entorn de tres personatges femenins: Natàlia, Agnès i Norma. En aquest cas, a més, el procés s'articula doblement. La complexa estructura mitjançant la qual Roig construeix una novel·la dins la novel·la fa aparèixer tres noves protagonistes: Judit, Kati i Patrícia. En aquest sentit, hem de distingir entre les tres dones del present,

protagonistes de la novel·la que escriu Montserrat Roig, i les tres dones del passat, protagonistes de la novel·la que escriu Norma dins la novel·la de Montserrat Roig.

Real (2004: 88) ja ha assenyalat la dificultat de determinar quines són les veritables protagonistes de *L'hora violeta*, una obra construïda mitjançant “la sobreposició d’identitats femenines i l’encavallament de plans textuais”. En relació amb la pluralitat de protagonismes, Anne Charlon (2012: 467) defineix *L'hora violeta* com “una novel·la coral on s’entrellacen les veus de Natàlia, Norma, Agnès, Patrícia i Judit”. A *L’òpera quotidiana*, en canvi, la proposta és menys envitricollada. Mari Cruz, Horaci Duc i Maria assumeixen els tres rols principals de la història sota la mirada atenta de Patrícia. En contrast, *El temps de les cireres* i *La veu melódica* basteixen l’argument a partir d’un sol protagonista: Natàlia i l’Espardenya.

Previsiblement, el nombre de protagonistes repercuteix en el tipus de narrador de cada novel·la. En el cas de *Ramona, adéu*, l’obra s’inicia i es tanca amb un monòleg interior de Mundeta Ventura. La narració en primera persona reapareix en la veu de Mundeta Jover, que pren forma de dietari. En canvi, la història de Mundeta Claret es vehicula mitjançant un narrador omniscient. També és un narrador omniscient el que recull la majoria d’experiències de Mundeta Ventura —a excepció dels dos monòlegs interiors que hem esmentat.

Pel que fa a *El temps de les cireres*, la veu principal és un narrador omniscient en tercera persona. No obstant això, en moments puntuals, el personatge de Joan Miralpeix s’expressa mitjançant el monòleg interior. De fet, la sensació de caos que provoquen els pensaments de Miralpeix accentuen el seu procés d’embogiment. Com ja hem apuntat, els processos narratius de *L'hora violeta* són els més complexos de l’obra roigiana. Així, tal com assenyala Charlon, Roig combina el narrador omniscient amb el narrador protagonista en primera persona. A més, la novel·la incorpora altres gèneres, com l’estructura teatral en els diàlegs.

Quant a *L’òpera quotidiana*, els passatges referits a Mari Cruz estan escrits amb un narrador protagonista en primera persona. En canvi, les converses entre Patrícia i Horaci Duc s’articulen en forma de diàleg. Curiosament, la mateixa Patrícia actua com a narrador testimoni a l’inici i al tancament de l’obra. D’altra banda, la història de la senyora Altafulla pren la forma d’un narrador omniscient.

En el cas de *La veu melodiosa*, trobem dues veus: un narrador omniscient i un narrador testimoni assumit per Virgínia. En concret, el narrador omniscient es manté fins al capítol quatre de la primera part. A partir del capítol següent, els passatges en tercera persona es combinen amb els fragments en primera. En aquest sentit, la funció de Virgínia és primordialment anticipatòria. Així, la narradora dosifica la tensió en relació amb dos fets clau: l'ascensió al turó i la baixada al pou:

El senyor Malagelada era un racionalista que detestava els grans idealismes. Tot i així, l'Espardenya no em va saber explicar per què havia construït la vida del nét damunt la idea que el món és bell i la humanitat bondadosa. Ell mateix no ho descobriria fins més tard, quan va pujar al turó i l'obligaren a baixar dins el pou amb nosaltres tres. (p. 59)

Tot i el rol subordinat de Virgínia, el seu personatge és l'encarregat de tancar la novel·la. Així mateix, experimenta un procés invers al de l'Espardenya: acaba tancada a casa, farta de la realitat, i espera que el noi vingui a rescatar-la:

Sé que em traurà de casa, on visc com si ja fos morta. Em voldrà com si jo acabés de néixer. Jo l'anomenaré pel seu nom. I tots dos, alguna vegada, entendrirem les estrelles. (p. 153)

En resum, *La veu melodiosa* esberla un dels procediments més habituals en l'obra de Montserrat Roig: la veu dels protagonistes en primera persona. La darrera novel·la reprèn així l'aposta iniciada a *El temps de les cireres* i interrompuda posteriorment.

4.3.5. L'alè poètic de *La veu melodiosa*

La paraula humana és l'instrument mitjançant el qual l'Espardenya aspira a “entendrir les estrelles” (p. 107). La referència a Gustave Flaubert, però, va més enllà de les aspiracions del protagonista, que acaba sent escriptor. De fet, s'emmarca en la voluntat de la mateixa Roig d'explorar el llenguatge poètic. En aquest sentit, Isidor Cònsul (42: 1987) va apuntar “el vigorós cop de volant a la recerca d'una tonalitat més lírica” que suposa *La veu melodiosa*.

Anteriorment, la preeminència dels registres quotidians havia conduït Roig cap a un estil —en aparença— menys elaborat. L'autora aspirava a la senzillesa descriptiva del dia a dia, talment com un dels seus referents: Josep Pla. D'altra banda, l'ús habitual del monòleg interior apropava les primeres novel·les a la llengua oral. En paraules de Joan Triadú (1983: 22):

[...] El llenguatge narratiu es presenta directe, arrencat del parlar, sense ésser trivial, amb ascendències marcades que encara ajuden a encaminar la lectura: el diàleg d'un Josep Pla o el monòleg narratiu de la mena de Mercè Rodoreda.

Així doncs, la proximitat amb la llengua parlada permet que els personatges de *Ramona, adéu* emprin neologismes o barbarismes quan pensen i parlen. És el cas de Kati, que per donar una imatge de modernitat utilitza mots com *chic* o *monde*. En canvi, els àmbits més dominats pel franquisme es descriuen amb expressions castellanques: en són exemples les *madres* i els *padres* de l'escola religiosa. Pel que fa a la sintaxi, és habitual l'aparició de les conjuncions *i* i *però* com a connectors. Sovint, l'aparició reiterada d'aquestes partícules aporta velocitat al text, com en el següent passatge de *Ramona, adéu*:

I va ser aleshores quan em vaig adonar que s'havia fet fosc i que el grup de dones s'havia escampat i que els nens ja no hi eren. I vaig començar a caminar Claris amunt. I els carrers estaven buits i tristos. (p. 51)

Tal com apunta Joan Triadú (1983: 22), Mercè Rodoreda és un model freqüent per a Montserrat Roig. Pel que fa a l'autora de *La plaça del Diamant*, Marina Gustà (2010: 89) assenyala el pas "d'un llenguatge més o menys adherit a la realitat a un llenguatge més poètic". Amb tot, Gustà (2010: 90) matisa que poetització no sempre equival a desrealització. En el cas de Roig, això sí, la creació d'un univers mític va lligada a un major lirisme, a un to més transcendent:

L'Espardenya, després de la davallada al pou, es tornà voluntàriament la pols que trepitgem al camí, la sorra que acariciem a les platges, l'aroma que empudega les clavegueres, el gas que exhalen les motos damunt l'asfalt. L'Espardenya era tot això i la resta del grup continuava vivint. (p. 92)

Més enllà de l'estil, la poesia té una presència constant al llarg de tota l'obra roigiana. A *Ramona, adéu*, Mundeta Ventura i Ignasi Costa flirtegen llegint Papasseit; a *El temps de les cireres*, Màrius adopta el mateix nom que Màrius Torres; a *L'òpera quotidiana*, Patrícia Miralpeix recita l'"Excelsior" de Joan Maragall, i a *La veu melodiosa* el mateix poema provoca el naixement de l'Espardenya. No obstant això, a l'última novel·la el lirisme traspasa les funcions argumentals i s'instal·la en l'estil com a aval d'una veu narrativa transformada.

5. CONCLUSIONS

La narrativa de Montserrat Roig estableix una primera etapa perfectament distingible entre 1970 i 1980. Amb tot, l'aparició de *L'òpera quotidiana* (1982) esquadra parcialment la unitat mantinguda fins aleshores. Per bé que la quarta novel·la ha estat considerada per part de la crítica com a integrant d'un nou període, *L'òpera quotidiana* manté molts elements de les obres anteriors: de fet, fa la funció de pont. Així, és l'escriptura de *La veu melodiosa* el que endinsa Montserrat Roig en uns paràmetres narratius renovats.

En síntesi, *L'òpera quotidiana* i *La veu melodiosa* il·lustren un procés de ruptura gradual que s'intensifica amb l'última novel·la. Concretament, hem detectat dos indicis de continuïtat i cinc de divergència. En el primer cas, l'Eixample i el moviment estudiantil es mantenen constants. En el segon cas, la varietat d'aspectes a comentar augmenta considerablement. Per començar, la construcció d'un univers mític inèdit fins aleshores. Seguidament, la introducció d'un home com a protagonista únic. En tercer lloc, el comiat de la nissaga Ventura-Claret-Miralpeix. Per acabar, la reducció de veus narratives i les innovacions estilístiques.

Tots aquests factors ens porten a pensar que *La veu melodiosa* hauria constituït un punt d'inflexió en la narrativa de Montserrat Roig. No obstant això, la mort prematura de l'autora ens obliga, sense remei, a parlar en condicional. En aquestes condicions, doncs, només podem confirmar l'existència d'indicis prou sòlids per iniciar un canvi de rumb. Sigui com sigui, és clar que la periodització de l'obra entre 1982 i 1989 admet diversos punts de vista. I segurament és lògic que sigui així: estem parlant d'un corpus en construcció, escapçat abans de temps.

Tot i les circumstàncies, l'obra de Montserrat Roig encara ofereix horitzons fecunds a la filologia. Pel que fa a *La veu melodiosa*, està pendent analitzar amb profunditat les influències de Dostoievski i Voltaire. D'altra banda, també convindria impulsar un estudi monogràfic sobre *El cant de la joventut*. En tot cas, la vigència de l'autora queda confirmada per la propera reedició d'*Els catalans als camps nazis*, la seva obra magna en el camp del periodisme. Recuperar-la, serà, de ben segur, la millor manera de recordar l'eix vertebrador del seu llegat: davant del pas dels anys, davant de l'amenaça de l'oblit, només ens queda la memòria.

6. AGRAÏMENTS

Als meus pares, que van fer créixer una tortuga sense closca. I a en Víctor, que li va donar soplúig.

A la Montse Giró i a l'Adriana Céspedes. Si el cos no m'ha deixat a mig camí, ha estat gràcies al seu suport.

A l'Anna Blanco Gaya, per les converses sobre feminisme i rentadores.

A en Xavier Mas Craviotto, pels filòlegs que vindran.

També vull agrair als professors Glòria Casals i Josep Murgades la seva paciència i el seu mestratge.

7. BIBLIOGRAFIA

BENET I JORNET, Josep Maria (2001) "Una ambició salvada", *Quadern. El País*, 1 de novembre.

La Bíblia (2006, versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat) Alacant: Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives [en línia].

BROCH, Àlex (1991) "La búsqueda interrumpida", *La Vanguardia*, 11 de novembre.

CAPMANY, Maria-Aurèlia (1991) "Montserrat Roig, ofici i plaer de viure i escriure", *Cultura*, 22, 13-26.

CHARLON, Anne (2012) "Montserrat Roig. Vint anys de silenci", *Estudis Romànics*, 34, 465-473.

CÒNSUL, Isidor (1987) "La veu melodiosa, per Montserrat Roig", *Serra d'Or*, 337, 42.

DUPLÁA, Cristina (1993) "El testimoni i la recuperació de la memòria", *Catalan Review: International Journal of Catalan Culture*, 2, vol. VII, 137-149.

EDO, Pepa (2009) *Dones i ciutat a la Barcelona del segle XX: una anàlisi geogràfica a través de la literatura*, tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/4961>>.

FRANCÉS DíEZ, M. Àngels (2004) "Dels abandonats pels déus i pels homes. *La veu melodiosa*, de Montserrat Roig", dins *Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, 2, Montpeller: Centre d'Études et de Recherches Catalanes, Université Paul Valéry, Association Française des Catalanistes, 155-1969.

GUSTÀ, Marina (2010) "Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians", dins *Una novel·la són paraules. Vint invitacions a la lectura en ocasió del centenari de Mercè Rodoreda, 1908 – 2008*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, Fundació Mercè Rodoreda.

JULIÀ, Lluïsa (2012) "La mirada literària de Montserrat Roig. *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*", *Lectora*, 18, 213-225.

MEROÑO, Pere (2005) *El goig de viure: biografia de Montserrat Roig*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- MOLAS, Joaquim (1977) "Montserrat Roig. *El temps de les cireres*", *Els Marges*, 11, 123-125.
- NAVARRO, María José & MARTÍN, Salustiano (1992) "Montserrat Roig: Pasión de escribir, pasión de vivir", *Reseña*, 225, 2-6.
- REAL, Neus (2004) "Montserrat Roig. El cicle narratiu dels setanta", *Els Marges*, 73, 77-89.
- REAL, Neus (2008) "A la recerca de la identitat: la Barcelona de Terenci Moix i de Montserrat Roig", dins *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 211-229.
- RIERA, Carme (1995) "Montserrat Roig. Una altra mirada de Barcelona", *Lectora*, 1, 7-17.
- ROIG, Montserrat (1978) *Molta roba i poc sabó... i tan neta que la volen* (ed. original 1971), Barcelona: Edicions 62, Col·lecció universal de butxaca El Cangur, 31.
- ROIG, Montserrat (1979) *Els catalans als camps nazis* (ed. original 1977), Barcelona: Edicions 62.
- ROIG, Montserrat (1981) *L'hora violeta* (ed. original 1980), Barcelona: Edicions 62, El Balancí 127.
- ROIG, Montserrat (1988) *L'òpera quotidiana* (ed. original 1982), Barcelona: Planeta, Antologia de la novel·la catalana, s/n.
- ROIG, Montserrat (2001) *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (ed. original 1991), Barcelona: Edicions 62, butxaca 62, 70-2.
- ROIG, Montserrat (2002) *La veu melodiosa* (ed. original 1987), Barcelona: Edicions 62, Col·lecció universal de butxaca El Cangur, 70-3.
- ROIG, Montserrat (2006) *El temps de les cireres* (ed. original 1977), Barcelona: Edicions 62, labutxaca 70-4.
- ROIG, Montserrat (2007) *Ramona, adéu* (ed. original 1972), Barcelona: Edicions 62, Educació 62, 23.

ROIG, Montserrat (2009) *El cant de la joventut* (ed. original 1989), Barcelona: Edicions 62, labutxaca, s/n.

SIMÓ, Isabel-Clara (2001) "Introducció", dins *Estimats homes (una caricatura)*, Barcelona: Columna, 2001, 11.

TORRES, Aina (2016) *Montserrat Roig. La memòria viva*, Carcaixent: Sembra Llibres.

TRIADÚ, Joan (1983) "Els fantasmes de l'òpera", *Avui*, 6 de febrer.

VIDAL, Agustí (1982) "Introducció", dins *L'idiota*, Fiodor M. Dostoievski (trad. Josep M. Güell), Barcelona: Edicions 62, Les millors obres de la literatura universal, 18.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Mag magazine (30 de juny de 1988) Dir. Maria Gorgues, TV3, Televisió de Catalunya: <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/entrevista-a-lescriptora-montserrat-roig/video/5602987/>>.