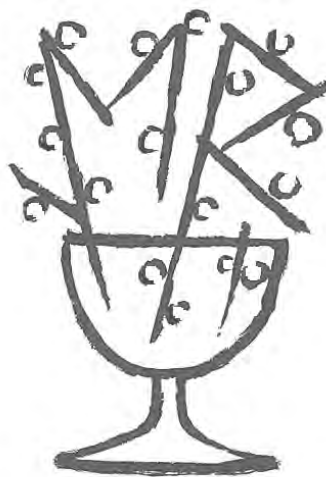


CARME ARNAU

MERCÈ RODOREDÀ,
L'OBRA DE POSTGUERRA:
EXILI I ESCRIPTURA



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODOREDÀ

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

**Mercè Rodoreda,
l'obra de postguerra:
exili i escriptura**

FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA, FP
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

CARME ARNAU

**Mercè Rodoreda,
l'obra de postguerra:
exili i escriptura**

Premi Fundació Mercè Rodoreda 2010

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA, 6

BARCELONA
2012

Arnau, Carme, 1944-

Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra : exili i escriptura. — (Biblioteca Mercè Rodoreda ; 6)

Premi Fundació Mercè Rodoreda 2010. — Referències bibliogràfiques. Índex

ISBN 9788493823016

I. Fundació Mercè Rodoreda II. Títol

III. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda (Fundació Mercè Rodoreda) ; 6

1. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 — Crítica i interpretació

2. Rodoreda, Mercè, 1908-1983. Plaça del Diamant 3. Exili en la literatura

849.9Rodoreda, Mercè1.06

La Fundació Mercè Rodoreda, a proposta de la Comissió Tècnica, constituïda pels senyors Joaquim Mallafrè i Gavalrà, Carles Miralles i Solà i Joaquim Molas i Batllori, acordà per unanimitat de concedir el Premi Fundació Mercè Rodoreda 2010 a Carme Arnau i Faidella pel seu treball *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura*.

Així mateix, la Fundació Mercè Rodoreda, en la sessió del dia 9 de juny de 2010, prengué l'acord de publicar la dita obra.

El meu agraïment al personal de la Fundació Mercè Rodoreda, per la seva diligència i amabilitat, arran de les consultes fetes.

CARME ARNAU

© 2012, Carme Arnau i Faidella

© Fundació Mercè Rodoreda, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: març del 2012

Tiratge: 1.000 exemplars

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Compost per Maria Àngela Bailen

Imprès a Limpergraf, SL

ISBN: 978-84-938230-1-6

Dipòsit Legal: B-8266-2012

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

*Se m'han fet els cabells blancs
Sentint parlar castellà
i sentint parlar francès
Si vostè és de Barcelona
Vol dir-me quina hora és?*

Mercè RODOREDÀ, Poesia inèdita.

*La vida passa, i l'ull no es cansa d'abocar
imatges clares dintre del cor.*

Carles RIBA, *Estances: Llibre segon*, 8.

Taula

<i>LA PLAÇA DEL DIAMANT</i> , DE MERCÈ RODOREDA, «COM UN TORNASSOL»	9
1. Introducció	11
2. Novel·la i personatge	22
3. Una novel·la iniciàtica	35
3.1. La iniciació individual: el Gènesi	35
3.2. La iniciació col·lectiva: l'Apocalipsi	43
4. Llums, ombres i reflexos: una poètica de la mirada	50
5. Veu poètica i temps històric	71
6. Novel·la / carta d'amor	95
ENTRE DUES ALOMES	129
ÍNDIX ONOMÀSTIC	153

***La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda,
«com un tornassol»**

1. INTRODUCCIÓ¹

Després d'haver publicat *Vint-i-dos contes* (1958), Premi Víctor Català de l'any 1957, Mercè Rodoreda va presentar *La plaça del Diamant* al Premi Sant Jordi de 1960, amb el títol de *Colometa*, i quedà tercera; aquest títol, «(nom horrible!)», segons l'editor Josep M. Cruzet, de la «Sra Rodoreda»,² ja anuncia el relleu de la protagonista de la novel·la i, de retop, dels coloms. Recordem que l'única obra d'abans de la guerra acceptada per Mercè Rodoreda va ser *Aloma* (1938), reescrita i publicada de nou el 1969; el títol és, semblantment a *Colometa*, el sobrenom de la protagonista i Rodoreda volia titular *Cecília Ce*, tampoc el nom real, desconegut en aquest cas, la novel·la que esdevindrà *El carrer de les Camèlies*, títol escollit per establir una simetria amb *La plaça del Diamant*, segons el futur editor de la novel·la, Joan Sales. Però, el títol, *Colometa*, no agrada gens a Sales perquè ja existeix una obra que el porta —el sàinet *Colometa la gitana*, d'Emili Vilanova (1896), carta de l'editor del 19 de gener de 1961—³ i pensa que cal buscar-ne un altre. Entre els títols proposats per tots dos, i fins i tot per Núria Folch, la muller de Sales, podem esmentar *Un terrat de Gràcia* —de Sales i que no agrada gens a Rodoreda—, *Un vol de coloms* —de Rodoreda i que no agrada a Sales, però que en un moment determinat sembla que és l'escollit—, *La senyora dels coloms...* Rodoreda també assenyala que, inicialment, ja volia titular la novel·la *La plaça del Diamant*, però que l'escenari hi sortia poc; per tant, deduïm fàcilment que la primera versió devia ser diferent de la que coneixem, en la qual la plaça de Gràcia obre i tanca la ficció, amb què el títol queda plenament justificat. Però el títol inicial triat per Rodoreda no és pas cap casualitat i va ser només per la insistència de Sales que la novel·lista el va deixar de banda; i ja llavors

1. Els textos citats al llarg de l'obra són en la llengua i amb l'ortografia de l'original.

2. Vegeu, pel que fa a aquest Premi Sant Jordi i a les circumstàncies i les pressions que el van envoltar, Josep PLA i Josep M. CRUZET, *Amb les pedres disperses: Cartes 1946-1962*, edició i pròleg de Josepa Gallofré Virgili, Barcelona, Destino, 2003, p. 673. El jurat estava presidit per Jordi Rubió, el secretari era Joan Fuster, i els altres membres: Josep Pla, Agustí Calvet (*Gaziel*), Jesús Ernest Martínez i Ferrando, Joan Petit i Joan Pons.

3. Pel que fa a l'abundant correspondència entre tots dos, a l'Arxiu Mercè Rodoreda (a partir d'ara, AMR), hi ha de Sales a Rodoreda 417 documents de 465 folis de 1960 a 1983 —5.1.2.135—, i de Rodoreda a Sales, 135 cartes de 159 folis de 1961 a 1983 —5.1.1.53. Recollides amb cartes que no figuren a l'Arxiu, a Mercè RODORED A i Joan SALES, *Cartes completes (1960-1983)*, ed. a cura de Montserrat Casals, Barcelona, Club Editor, 2008.

s'adonava, d'una manera que ara ens sembla gairebé premonitòria, de la importància que tindria la novel·la que tot just havia acabat:

Pot tractar-se de raons de caràcter comercial (una novel·la que va concórrer al premi Sant Jordi i en va sortir tal com hi havia entrat, etc.) però si no és per raons de caràcter comercial voldria conservar el títol per raons profundes. No és el títol el que fa la novel·la sinó que és la novel·la la que fa el títol. En fi, ja veurem. Tinc la impressió que podré escriure d'altres novel·les, millors o pitjors que aquesta, però que d'aquí uns quants anys, la novel·la meua que quedarà, serà, justament, *Colometa*.⁴

De fet, amb el títol de *Colometa*, Rodoreda assenyala, ja, el paper nuclear que té la protagonista femenina, semblantment a la novel·la anterior i l'única acceptada d'abans del 1939, *Aloma*, unes obres que l'autora denomina de personatges que narren la seva vida i escriu:

Així que hauré enllestit *La mort* començaré l'altra. I després d'aquestes obres, em penso que de moment hauré acabat el tipus de novel·la «de persona que va explicant». I començaré «les novel·les de grups». Prepareu-vos a riure.⁵

Es tracta d'unes figures femenines que sembla que atreuen Rodoreda particularment i que ella sap recrear de manera molt convincent, atorgant-los una gran versemblança, una forta impressió de vida: joves o velles, pobres o riques, personatges principals o secundaris... i tant pel que fa a novel·les com a contes. De fet, com destaca Joan Prat, conegut amb el pseudònim literari d'Armand Obiols, el company de Mercè Rodoreda, a qui dedicarà *La plaça del Diamant* —«A J. P.»—, un crític molt exigent, quan la novel·lista té dificultats per acabar *La mort i la primavera*, protagonitzada, en aquest cas, per un noi jove:

Avui se m'ha acudit que el llibre hauria guanyat encara si el protagonista —és a dir, si la persona que parla— fos la marastre i no el fill; si fos la marastre la que en el primer capítol passés el riu, etc... *Sempre t'expresses millor, i vas més a fons, quan el protagonista és una dona (Colometa, la Salamandra, les dones i noies de Zerafina, la mainadera, Una carta, etc.)*.⁶

4. Carta de Rodoreda a Sales (17 gener 1961).

5. Carta a Joan Sales, des de Ginebra (8 gener 1962). Citarem a partir de Mercè RODOREDA, *La plaça del Diamant*, 26a ed., Barcelona, Club Editor, 1982.

6. La cursiva és meua, carta de l'1 de desembre de 1961. Pel que fa a la correspondència entre tots dos, igualment a l'AMR, de Prat a Rodoreda hi ha 283 cartes, que ocupen 321 folis, 34 targetes i 2 telegrams, de 1941 a 1971 —5.1.2.117—, mentre que de Rodoreda a Prat, 39 cartes, amb 48 folis i 9 targetes, i van de 1952 a 1971 —5.1.1.46. Les cartes de Joan Prat han estat publicades a Armand OBIOLS, *Cartes a Mercè Rodoreda*, Sabadell, La Mirada, 2010, pròleg d'Anna Maria Saludes.

La voluntat de Rodoreda sembla, doncs, que és privilegiar veus i mirades femenines. Ara bé, si amb *Aloma* Rodoreda havia creat un personatge que tenia més d'un ressò autobiogràfic, en el cas de Colometa les relacions semblen escasses i es redueixen al fet que ambdues tenen la sensació que se senten perdudes al mig del món, si hem de creure l'autora, que així ho afirma a l'interessant pròleg de l'edició vint-i-sis de *La plaça del Diamant* (1982). Per què Colometa, per què aquest personatge, ens podem preguntar, una mestressa modesta de casa, una dona corrent de la menestralia de Gràcia? Podríem aventurar, entre altres hipòtesis possibles, que, amb aquest personatge, Rodoreda potser vol destacar el paper important, i fins i tot la dignitat, de les dones anònimes que van patir la guerra amb enteresa i molts sacrificis, grans oblidades de la història, d'altra banda. O bé, potser hi ha un valor catàrtic en aquesta figura, una catarsi que, segons l'autora, és característica de la creació, en el seu cas.⁷ Ara bé, possiblement, l'atracció, la tria d'aquest personatge sigui un altre dels misteris de la creació, als quals la mateixa autora s'ha referit més d'una vegada; concretament, al pròleg de *Mirall trencat*, on escriu que, mentre redactava aquesta novel·la de gran complexitat, una novel·la de grup —i escrita, diferentment de *La plaça del Diamant*, al llarg de molts anys—, se li va imposar un personatge determinat, que la va arrossegar a l'escriptura de la novel·la:

[...] s'anava acostant, insinuosament, com si demanés perdó d'interferir-se, una altra novel·la, amb un ball, amb un casament, amb un terrat atapeït de coloms [...] a primer pla hi tenia la Colometa, cànida, encarada a la vida que prendria sense ni un gra de sentimentalisme: tal com la pren la gent del poble, sana.⁸

Tanmateix, cal tenir ben present que entre *Aloma*, la novel·la amb què Rodoreda tanca l'etapa de joventut, i *La plaça del Diamant*, amb la qual inicia la de maduresa, han transcorregut gairebé vint-i-cinc anys de capital importància, tant pel que fa al context històric, com també pel que fa al literari i al personal, uns anys durant els quals l'autora ha viscut, com a testimoni privilegiat, directe i, fins i tot, d'una manera perillosa, com veurem, dues guerres, la Civil i la Mundial, règims totalitaris, amb l'existència dels camps de concentració i, de manera especial, els d'extermini nazis, als quals, precisament, ha dedicat un conte corprenedor, «Nit i boira», del recull '*Semblava de seda*' i altres contes.⁹ A més, ella ha esdevingut una exiliada que viu lluny de Catalunya un llarg període, gairebé quaranta anys —de finals dels anys trenta a la

7. Dolors OLLER i Carme ARNAU, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991).

8. La cursiva és meua.

9. Vegeu, en aquest sentit, Maria CAMPILLO, «Memòria literària i ficció de l'univers concentracionari», a Jaume SOBREQUÉS, Carme MOLINERO i Manuel SALA (ed.), *Els camps de concentració i el món penitenciari a Espanya durant la Guerra Civil i el franquisme*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, Crítica, 2003, p. 119-131.

segona meitat dels setanta—, uns anys decisius durant els quals, justament, escriu el gruix més notable de la seva producció i esdevé una creadora, estretament lligada a la narrativa europea, difícil de seguir des de Catalunya, sota la dictadura de Franco, tancada a les novetats o que hi arriben amb retard i dificultats. De fet, Rodoreda forma part d'aquesta narrativa amb ple dret perquè en comparteix inquietuds, temes i escriptura. Pel que fa concretament als fets històrics que ha viscut, han marcat el segle xx amb una empremta particularment tràgica, uns fets, tanmateix, estimulants per a Rodoreda creadora, segons ha destacat en diverses entrevistes. Experiències que donen profunditat i densitat a l'obra que escriu:

Estic cansada, cansada fins a l'ànima, d'atemptats, de revolució, de guerra civil —que vaig passar a Barcelona—, de guerra europea —que vaig passar a França—, de forns crematoris, de bomba atòmica, de guerra freda [...] I, cosa curiosa, aquesta davallada als inferns exerceix en mi, per moments, una mena de fascinació.¹⁰

L'exili, doncs, ha situat Mercè Rodoreda al centre de la història i l'ha relacionada, a més, amb gent de procedència diversa, de vegades amb vides tan interessants com dramàtiques, de manera especial durant els anys de la guerra i la postguerra, a França; escriu, per exemple, en una carta a Anna Murià, des de Bordeus:

He fet bruses de confecció a nou francs i he passat molta gana. He conegut gent molt interessant i l'abric que porto és herència d'una russa jueva que es va suïcidar amb veronal.¹¹

Ella, a més, s'ha convertit, primer en una «refugiada espanyola»¹² i, després, en una resident francesa que, inicialment, mena una existència precària, uns anys de misèria negra, segons els ha qualificat ella mateixa: rellogada en cambres i cosint per tirar endavant, primer a Llemotges i, sobretot, a Bordeus. Passa a viure a París, finalment, on amb Joan Prat s'instal·la, a l'inici, en una cambreta *de bonne*, sense aigua corrent, i, després, en «Una cambra en un setè pis del mateix bloc de cases on érem, amb cuina. És molt just, molt petit, però és nou i bufó».¹³ Posteriorment, a Ginebra, a la segona meitat dels anys cinquanta, tindrà ja una estabilitat econòmica, ben im-

10. Rodoreda ha contestat un qüestionari extensament, en català a Carmen Alcalde —AMR, 6.4.2.7—, a partir del qual confegirà un article en castellà, Carmen ALCALDE, «La noia de las camelias», *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 157 (1-7 maig 1976).

11. Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià*, Barcelona, La Sal, 1985, p. 65.

12. L'any 1947, quan ja viu a París, Rue du Cherche Midi, 21, en el seu document d'identitat consta que és «un refugié espagnol»; posteriorment, serà una resident a França, amb passaport normal, diferentment de Prat, sense passaport.

13. Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià*, 1985, p. 90.

portant per a una creadora, gràcies, sobretot, a la feina de Prat a les Nacions Unides; llavors la parella podrà disposar d'un petit apartament per a ells sols, circumstància que sembla decisiva, perquè es tracta del període en què Rodoreda es llança a escriure, amb una gran empenta i d'una manera tumultuosa. I abraça tots els gèneres: contes, proses poètiques, peces teatrals i, sobretot, novel·les. Com si es volgués rescatar d'un temps que li semblava, inicialment, perdut, segons escriu a Anna Murià:

Em sap greu no haver vingut amb vosaltres, m'hauria sentit més acompanyada, hauria treballat, em requen aquests anys inútils, desmoralitzadors, però me'n venjaré. Els faré útils, estimulants, que els meus enemics tremolin. A la més petita ocasió tornaré a fer una entrada de cavall sicilià. No hi haurà qui m'aturi [Bordeus, 19 desembre 1945].

«L'ocasió» sembla que ha arribat, doncs, molts anys més tard, quan redacta *La plaça del Diamant* i les experiències lligades a les guerres ja han esdevingut llunyanes, quan s'han convertit en record. Per a l'autora de postguerra, de fet, resulta important escriure des d'aquesta perspectiva perquè, segons ella, el record té la categoria de somni, un somni que embolcalla de poeticitat la novel·la i l'allunya de la crònica o d'un realisme estricte, que no la interessa com a creadora. I és que resulta que, justament, la distància permet a l'autora d'anar a l'essència profunda dels esdeveniments i, sobretot, marcar-los amb la personalitat de la protagonista, fondre'ls amb la seva existència, de la qual formen part de manera indestruïble, perquè esdevenen una única història —i d'aquí el títol de la novel·la.¹⁴ Després d'una existència difícil i intensa, arriba per a Rodoreda el temps de l'escriptura, que vol dir, el del tancament, el silenci i la soledat. Una soledat que, seguint Rainer Maria Rilke, un poeta destacat i d'una gran exigència que la novel·lista catalana valora, resulta essencial:

Escriure és estar sol. Per aconseguir un estat receptiu s'ha de procurar estar buit, el més buit possible. Rilke en les seves *Lletres a un jove poeta* diu: «Heus ací perquè la solitud i el recolliment són tan importants quan s'està trist. Aquest moment aparentment buit, aquest moment de tensió en el qual l'esdevenidor ens penetra, està més infinitament prop de la vida que aquest altre moment que se'ns imposa des de fora com un tumult. Com més silenciosos som, pacients i recollits dintre de les nostres tristesses, més l'inconscient ens penetra eficaçment en nosaltres». I jo, com que sóc una bèstia literària, necessito solitud.¹⁵

14. «Considero que el recuerdo es más importante que la realidad diaria. Una novela además de otras cualidades es importante por su carga poética». Entrevista de Víctor Claudín amb les respostes de l'autora mecanografiades, AMR, 6.4.2.13/1-6.4.2.13/5.

15. Carmen Alcalde, AMR, 6.4.2.7. Vegeu la nota 10.

Aquesta soledat, aquest recolliment, estan lligats a la capital suïssa —per a ella la ciutat de l'exili més que no pas París—, i llavors l'escriptura la porta al record d'una Barcelona llunyana, d'una Barcelona perduda, profundament catalana, sobretot, que va ser destruïda per la guerra. I aquesta evocació, amb diverses tècniques, amb diverses escriptures, amb diverses protagonistes, esdevé una de les grans constants de les novel·les que redactarà.¹⁶ En el moment de reprendre la producció, doncs, Mercè Rodoreda deixa de banda la idea inicial que l'havia temptada, la de fer la seva «gran novel·la de l'exili»:

Ah! Tinc dues novel·les començades: una es dirà *Dies*. Medi de refugiats, misèria, avortaments *jusqu'à la mort s'ensuïve*, molta gent. Gent estranya, tots autèntics i tots amb una tragèdia a coll i bé sense que ells se n'adonin. L'altra... oh l'altra... *Vi negre. Penso fer-ne la meua gran novel·la. La novel·la de l'exili*.¹⁷

O probablement Rodoreda expressa l'exili d'una manera menys directa, més subtil, donant vida al món llunyà i desaparegut a través de l'escriptura, de la llengua; aquesta necessitat de l'exiliat que en viu la desposseïció i la pèrdua. Es tracta, probablement, d'una escriptura fonamental en aquesta situació en què veu que la seva identitat es va diluint en un país que no és el propi i amb una llengua estrangera, una identitat que resulta difícil d'atestar; l'escriptura en pot deixar testimoni, com s'esdevé en la literatura de l'exili, segons s'ha destacat, de la qual forma part, també, aquesta novel·la de gran complexitat, rica en sentits i que Prat, amb gran encert, descriu com un «tornassol».¹⁸ D'altra banda, Rodoreda també va apuntar les intencions inicials que la van impulsar a escriure *La plaça del Diamant* en una carta ben interessant, adreçada a Joan Sales, el 4 d'agost de 1962:

Quan la vaig començar volia fer una novel·la sobre *la condició humana*, rehabilitar els que van fer la guerra de bona fe —que n'hi havia— i posar en primer pla en comptes de personatges monstres, personatges normals i plens de bondat, que encara en queden. La intenció primera era aquesta; a més de moltes d'altres que seria llarg d'enumerar. Però, com deia molt bé Triadú en una carta que em va enviar després d'haver-la llegida: de la *Plaça* se'n poden dir cinquanta coses.¹⁹

16. Potser podríem afegir, a les obres publicades, *Isabel i Maria*, novel·la inacabada i ben interessant que bascula entre dos escenaris possibles: la Barcelona d'abans de la guerra i una ciutat francesa de l'exili; pel que fa a *Jardí vora el mar*, la primera de postguerra, de fet, se situa en un lloc d'estiueig imprecís de la costa i a Barcelona, al barri de Sant Gervasi, justament. Vegeu Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, 2000, p. 59-60.

17. Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià*, 1985, p. 95. La cursiva és meua.

18. Vegeu, en aquest sentit, per exemple, Michel UGARTE, *Literatura española en el exilio: Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1999, p. 32

19. La cursiva és meua.

La novel·lista, doncs, destaca l'interès que l'empeny a escriure una obra centrada en la condició humana —el títol d'una coneguda novel·la d'André Malraux,²⁰ que assolí un gran ressò—, un interès, una voluntat, d'altra banda, que, segons ella mateixa, marca tota la seva producció, ja que, més que no pas la història narrada, és aquest aspecte essencial el que més la interessa; així, tot i donar un gran relleu a la personalitat de la protagonista, *La plaça del Diamant* es pot considerar, ben probablement, també una novel·la existencial, una obra en la qual el mot *vida* és remarcat una vegada i una altra, un mot present, ja, en l'epígraf, un epígraf que acostuma a ser un condensat resum de l'obra: «My dear, these things are life». Cal destacar, a més, que la condició humana és una condició malmesa, precària, els anys que són el centre de la novel·la, els d'un segle xx qualificat amb encert de tenebres per Tzvetan Todorov.²¹ Des d'aquesta perspectiva, doncs, que d'altra banda infon universalitat a la novel·la, sembla que Rodoreda vulgui retre, també, el seu personal homenatge, com he avançat, als grans oblidats de la història, als homes i, sobretot, les dones anònimes —cap personatge no porta un cognom, cal tenir-ho present— que van viure la guerra, al front o a la rereguarda, que hi van patir i, més d'una vegada, hi van morir. D'aquesta manera, manifesta la seva humanitat, la seva pietat, que, justament, troba que manca en la novel·la catalana dels anys seixanta, mentre que per a ella resulta un dels valors fonamentals del gènere.²² I que, segons Rodoreda, només s'aconsegueix abastar amb el pas dels anys i, sobretot, amb unes experiències intenses, dures, fins i tot, perquè només així es pot oferir al lector una impressió que no sigui banal de la vida. I escriu a Sales, per assenyalar-ho, l'1 d'agost de 1962:

A Barna s'escriu molt i poc bo. Potser el que s'escriu té un cert nivell, no massa alt, però fan el que poden. Si escrivessin menys escriurien de la mateixa manera si és no és amorfa. I gratuïta. Els falta el que no es compra ni es ven. Però la majoria són joves i *potser la vida, si els costa de viure-la, els donarà el to que els manca.*²³

I notem novament la importància que l'autora dóna a la vida, una importància que ja destacava a l'inici de la seva producció, justament, a *Polèmica*, on llegim: «Direu, la filosofia és necessària: què fóra el món si ella no existia? Doncs, jo crec que

20. Es tracta de *La condition humaine* (1933), una novel·la d'un prestigiós escriptor que lluità a la Guerra Civil, de la qual ha deixat un testimoni que ha estat considerat existencial a *L'espoir*.

21. Vegeu Tzvetan TODOROV, *Mémoire du mal: Tentation du bien: Enquête sur le siècle*, París, Robert Laffont, 2000.

22. Destaca a Sol Alameda, per exemple, a «La mirada en el agua», *El País* (7 setembre 1980), que és important la sensació de veritat, «de un humanismo profundo, esto es lo que hace importante la novela».

23. La cursiva és meua.

fóra tal com és ara. Perquè, ja pots estudiar filosofies si no saps un borrall de la vida; si no és aquesta la qui t'enseny a vèncer-te i a dominar-te a cop de decepcions, davant les contrarietats, davant els escarments, i t'enseny el difícil art d'estabilitzar el pensament, en l'única escola bona, a la qual, sense demanar-ho, et trobes matriculat».²⁴

De fet, serà la vida la que farà madurar tots els seus personatges, uns personatges que viuran, a *La plaça del Diamant*, una experiència forta, intensa, que els transformarà de soca-rel: d'amor i de guerra. Tanmateix, malgrat el convenciment d'haver escrit una bona novel·la i el fet d'haver guanyat, sense cap mena de problema, el Víctor Català, amb *Vint-i-dos contes*, *La plaça del Diamant* no s'emportà el Premi Sant Jordi, enfront d'unes obres que estan molt lluny de la categoria i del ressò que assolirà la novel·la rodorediana.²⁵ Ara bé, és ben probable que els problemes amb aquest premi neixin del fet que la novel·la no encaixava amb el tipus d'obres que llavors es demanaven a Catalunya, un moment marcat pel realisme i per les qüestions més immediates, amb una escriptura directa i objectiva per reflectir-ho; de fet, Cruzet, en relació amb l'obra d'Enric Massó que guanyà el Sant Jordi, escriu a Pla:

També jo sóc partidari dels escrits vius que reflexin una època com el de l'estraperlo, cosa que sembla mentida que fins ara no hagin aprofitat els joves autors.²⁶

Rodoreda, en canvi, redacta una novel·la d'escriptura treballada, malgrat l'aparent senzillesa, poètica en l'essència, un mot sempre present en la seva definició de novel·la. Es tracta, a més, d'una obra de gran complexitat, de plena maduresa, en la qual l'humor i la tragèdia avancen en un perfecte i delicat equilibri. Per això, l'autora, que ha posat totes les expectatives en aquesta obra, lentament gestada i escrita amb una relativa rapidesa —sobretot en el seu cas, en què el procés acostuma a ser més llarg—, com si fos una explosió del que ha anat emmagatzemant durant aquests anys de vida difícil, va quedar desconcertada davant d'aquest fracàs i li escriu al seu futur editor:²⁷

Si haguéssiu vist com vaig quedar després de la carbassa del jurat del Sant Jordi... ni els gossos no m'haurien arplegat. Amb la il·lusió amb què la vaig

24. Mercè RODOREDA, *Polèmica*, Barcelona, Clarisme, 1934, p. 47.

25. El guanyador del premi va ser Enric Massó, amb *Viure no és fàcil*, i el segon classificat, Joan Serra, pseudònim de Joan Vila Casas, amb *Matèria definitiva*. Seguint les cartes creuades entre Pla i Cruzet, sabem que hi havia un grup que volia premiar *Colometa*, Josep PLA i Josep M. CRUZET, *Amb les pedres disperses*, 2003, p. 673.

26. Josep PLA i Josep M. CRUZET, *Amb les pedres disperses*, 2003, p. 669.

27. Al final de la novel·la, Rodoreda destaca que va ser escrita del febrer al setembre de 1960; en canvi, *Mirall trencat* va ser escrit de 1968 a 1974.

escriure —no rigueu— pensant que donava una novel·la bona al meu país... i rebo una bella guitza allà on no està bé d'anomenar. Em vaig resignar pensant que era un jurat d'incompetents i vaig procurar reforçar el meu respecte a la senilitat [21 juny 1962].

I notem la idea de país, escriure per a un país, central en Rodoreda i en bona part dels components de la seva generació; ella que al pròleg de l'edició vint-i-sisena de la novel·la destacarà que la fa contenta que «aquesta novel·la senzilla i humana ha dut el nom de la plaça del Diamant de la vila de Gràcia i amb ell el de Catalunya a tants països llunyans». A més, viu a Ginebra, amb escassa connexió amb el món literari català, i confia a Joan Prat els dubtes provocats arran de la no-concessió del premi —manquen les cartes de la novel·lista—,²⁸ i ell li contesta: «Tampoc has de fer cas d'això que ara «els d'allà» en diuen «la problemàtica», mot que, en realitat, no vol dir res. Vés fent, que ara vas bé» (13 gener 1960). De fet, Prat és molt crític amb els «d'allà» i la història del Premi Sant Jordi i, de manera especial, la tria del jurat no han fet altra cosa que confirmar, o més ben dit, agreujar el pessimisme inicial; apunta, per exemple, amb l'esmolat sentit crític que el caracteritza, que resulta sorprenent que el president del jurat sigui una figura que diu que no entén ni coneix la novel·la actual, i conclou que: «[...] si Pau Casals visqués al Vendrell, l'hauria presidit [...]».²⁹ Finalment, però, pensa que el que compta és que Rodoreda hagi escrit una obra important, en la qual, sobretot, ha trobat una veu personal, un estil propi. Una poètica i que «tout le reste sont des histoires». I conclou: «Si no t'han dat el premi, o s'han equivocat, o algú ha escrit una novel·la de gran categoria (però en dubto molt)» (16 desembre 1960).³⁰ Ell, de fet, coneix de prop el gran esforç portat a terme per Rodoreda en la redacció de *La plaça del Diamant*, a risc de la pròpia salut, un esforç, una dedicació, necessaris per fer alguna cosa que valgui la pena, segons pensa encertadament. Per confirmar-ho, i per les cartes que Rodoreda va escriure a Sales, també sabem que mentre redactava *Colometa*, de les vint-i-quatre hores del dia, en treballava divuit: «I quan la vaig acabar vaig estar malalta i amb els nervis completament desballestats pel gran esforç que havia fet».³¹ I és que la naturalitat, la simplicitat s'aconsegueixen, només, després d'un gran esforç, com el que Rodoreda va esmerçar en la redacció de la novel·la.

28. Vegeu la nota 6.

29. Prat considera que el jurat és poc adequat, i sobretot el president, perquè «[...] només a Barcelona pot ocórrer que un senyor que està convençut que en novel·la no hi entén res accepti de formar part d'un jurat» (16 gener 1961). El president era Jordi Rubió. Vegeu la nota 2.

30. També li escriu, entre altres comentaris sobre el premi: «El mal del premi Sant Jordi és el jurat, perfectament incompetent: el fet que no et donessin el premi l'any passat, sense discussió, ho demostra fins a l'evidència» (17 setembre 1961).

31. El sentit de l'humor i l'empenta, difícilment, l'abandonen, i per això acaba així: «És la vida i endavant!» (15 juny 1962).

D'altra banda, malgrat viure'n lluny, Catalunya es troba al centre de la seva vida, com he avançat, i retornar-hi, amb la publicació de *La plaça del Diamant*, representa, finalment, per a ella «[...] aquesta mica de pau espiritual d'haver publicat un llibre després de vint anys i escaig de silenci, a penes trencat per algun lleu balbuceig».³² Pel que fa a la valoració de la crítica catalana, va ser, tota, molt positiva, la qual cosa, lògicament, va plaure a la parella —Prat li escriu que es tracta d'un cas de rara unanimitat i que tots els articles són molt elogiosos (7 novembre 1962)— i *La plaça del Diamant* va ser considerada, l'any 1964, la millor novel·la de postguerra, segons una enquesta a *Serra d'Or*.³³ Unanimitat, des de les primeres recensions: la de Llorenç Villalonga, per exemple, que va valorar la novel·la al diari *Baleares* (27 juliol 1962), «Acerca de *La plaça del Diamant*», així com la d'un altre mallorquí, Josep Maria Llompart, des de *Diario de Mallorca* (3 maig 1962). Van seguir les de Joan Fuster i de Miquel Dolç,³⁴ molt breu la segona, més extensa la primera.³⁵ Tanmateix, hi va haver repetició en dues valoracions, en relació amb la figura de la protagonista, que no van agradar gaire a Rodoreda —ni de retop a Prat. D'una banda, el fet d'identificar-la a ella, l'escriptora, amb el personatge que havia pacientment construït. I, de l'altra, sobretot, el fet de considerar Colometa un personatge beneït, una ànima de càntir, «una modesta criatura», per dir-ho amb una expressió que es va emprar profusament, pel mateix Sales, tan encertat en altres aspectes.³⁶ A la pestanya de la coberta de la primera edició, encara sense cap il·lustració i sense cap pròleg —un pròleg que Sales incorporarà a la segona—, llegim uns mots ben bé d'una època marcada pel realisme, que la fotografia de la portada no fa més que confirmar: una plaça del Diamant on destaca un bar tronat amb anuncis en castellà i la paret escrostonada:

I és potser el màxim encert d'aquesta novel·la que en té tants això de fer-nos sentir el pes angoixós de la història a través de les paraules d'una pura «ànima de càntir» que no té cap idea de la història, ni a penes res que no sigui el seu petit cercle familiar, els seus problemes de cada dia, *el seu pobre formiguer esclafat per una roda de camió incompreensible...*³⁷

32. Carta a Joan Sales des de Ginebra, del 17 de juliol de 1962.

33. L'any 1964, a l'enquesta de *Serra d'Or* «Els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)»; *La plaça del Diamant* va ser la novel·la més votada, amb catorze vots, seguida de *Bearn*, amb nou (setembre 1964).

34. Totes dues van sortir a *Destino*, «Una vida de mujer» (10 novembre 1962) i «*La plaça del Diamant* por Mercè Rodoreda» (1 desembre 1962).

35. Pel que fa a la recepció, Joaquim MOLAS, «La irresistible ascensió de Mercè Rodoreda al llarg dels anys seixanta», a *Aproximació a la literatura catalana del segle xx*, Barcelona, Base, 2010, p. 243-253.

36. També Joan Fuster, que valora molt l'obra, destaca, tanmateix, pel que fa a la protagonista, que es tracta d'una «mujer vulgar i corriente, una dependienta de pastelería, que ni siquiera sabríamos imaginar leyendo un libro».

37. La cursiva és meua.

Miquel Dolç, fins i tot en comentar *El carrer de les Camèlies*, escriu encara, referint-se a *La plaça del Diamant*: «No era ciertamente baladí, escribíamos a la sazón, el propósito de reproducir artísticamente, en sus menores rasgos, el lenguaje y el pensamiento de una modesta criatura, de un alma tan humilde que ni sabe que sea humilde. No conocíamos en la historia de la literatura un caso parecido».³⁸ Tanmateix, una de les primeres crítiques, de la qual no parlen les cartes conservades de Rodoreda i Prat, va ser la de Joan Triadú, en català perquè va sortir a *Serra d'Or*, remarcable, a més, perquè el crític considera el llibre una novel·la excepcional i, justament, assenyalava que qui vegi ingenuïtat en el personatge «s'equivoca de mig a mig».³⁹ També, Joaquim Molas valora l'obra amb encert, des del realisme dominant, i se suma a l'opinió de Triadú.⁴⁰

Per oposar-se a aquesta idea simplista del personatge, que no té en compte ni la complexitat ni el sentit profund de la figura creada, Rodoreda escriu, molts anys més tard, al pròleg de l'edició vint-i-sis de *La plaça del Diamant*, una defensa del personatge:

Veure el món amb ulls d'infant, en un constant meravellament, no és pas ser beneït sinó tot el contrari; a més la Colometa fa el que ha de fer dintre de la seva situació en la vida i fer el que s'ha de fer i res més demostra un talent natural digne de tots els respectes. Considero més intel·ligent la Colometa que Madame Bovary o que Anna Karénina i a ningú no se li ha acudit mai de dir que fossin beneïtes. Potser perquè eren riques, anaven vestides de seda i tenien servei. I encara que jo, quan era jove, sospirés per ser Madame Bovary o Anna Karénina, més la segona que la primera, en necessitar un personatge central per a una novel·la vaig triar la Colometa que només té de semblant a mi el fet de sentir-se perduda al mig del món.

L'autora destaca, a més, el sentit modèlic de Colometa, que unes balances, símbol universal de justícia, de veritat i d'equilibri — presents amb aquest sentit en diverses pintures i en l'obra de Rilke que hem vist que llegeix —, gravades a l'escala on viu i que ella, en pujar, sempre toca, poden representar, seguint una voluntat de visualització, ecfràstica, en aquest sentit, que marca l'estil rodoredià de postguerra i esdevé un dels seus trets més rellevants.⁴¹

38. Miquel DOLÇ, «De la simpatía a la piedad: las difíciles vidas de una novelista», *La Vanguardia* (4 agost 1966).

39. «Una novel·la excepcional: *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, vol. 4, núm. 7 (juliol 1962), p. 36-37. A *Antologia de contistes catalans (1850-1950)*, Barcelona, Selecta, 1950, Triadú ja havia incorporat dos contes de Rodoreda: «El gelat rosa» i «Tarda al cinema».

40. *Llibre de l'any*: 1962, Barcelona, Alcides, 1964. Recollit a *Obra crítica*, vol. 1, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 174-175.

41. Pel que fa a les balances, són una imatge característica de Rilke, i és que, segons llegim: «El problema del equilibrio expresado por la balanza fue una constante preocupación de Rilke»; vegeu, per

Pel que fa a la identificació d'autora i personatge, podem esmentar l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel, la primera llarga que es va dedicar a l'autora, l'any 1967, que, penetrant en altres aspectes, n'és un bon exemple;⁴² el jove periodista i escriptor destaca, en aquest sentit, que les novel·les rodoredianes acostumen a ser protagonitzades per un personatge «una mica beneit, molt preocupat per l'envelliment físic, que té una mena d'alegria inconscient i infantil: ¿Creieu que hi reflectiu algun tret de vós mateixa?». ⁴³ Anys més tard, Rodoreda vol deixar constància del que, per a ella, representa la creació d'un personatge, un dels reptes més importants de tot novel·lista, i escriu amb una gran penetració:

La gran literatura és feta de personatges més autèntics que els de carn i ossos: d'arquetipus. Com més un escriptor sap endinsar-se, sense perdre-s'hi, en el cor humà, en l'essència de la vida, més gran arriba a ser. Ha de procurar ficar-se en la pell del personatge i, al mateix temps, saber mantenir-lo a distància, oblidar-se d'ell mateix, de la seva aventura humana, assumir la seva condició de creador. Que els personatges d'una novel·la reflecteixen la concepció del món del qui l'escriu, és evident, indefugible. Ara, d'aquí a creure que els personatges d'un autor són l'autor hi van moltes llances de distància. L'autor i aquí radica la gràcia, posseeix la virtut de crear personatges perquè per això és artista i té imaginació i sap intuir. Creure el contrari és com si el públic [pensis] que si un actor interpreta meravellosament bé el paper d'un drapaire és perquè és drapaire de naixement. És massa innocent pensar que un autor no té prou capacitat per llençar gent a viure i a caminar pels carrers. Dostoievski no va matar cap vella usurera, ni Shakespeare és Ofèlia ni Flaubert era Madame Bovary encara que ell ho afirmés. M'explico tant perquè se m'ha preguntat massa vegades si jo era el personatge principal de *La plaça del Diamant*. M'agradaria, perquè viuria més en pau amb mi mateixa, però no és així. ⁴⁴

2. NOVEL·LA I PERSONATGE

La recepció del personatge com a persona és un aspecte fonamental en la lectura d'una novel·la; diferents autors i crítics assenyalen que n'és fins i tot l'essència. De fet, el lector es deixa agafar en el parany de la il·lusió de realitat creada per

exemple, Otto Friedrich BOLLNOW, *Rilke, poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963, p. 414-427. L'any 1942, quan la parella vivia a Llemotges, Prat escriu a Carles Riba que ha trobat un amic excel·lent —Joan Climent— i que: «Parlem, sobretot, de Rilke, d'alguns poetes francesos del segle XVI... i de vós» (24 desembre 1942). Fons Carles Riba, Arxiu Nacional de Catalunya (ANC).

42. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», a *Grans catalans*, Barcelona, Proa, 1994, p. 256-265.

43. La cursiva és meua.

44. Respostes a Carmen Alcalde, al qüestionari esmentat —AMR, 6.4.2.7. Vegeu la nota 10.

l'autor, perquè l'efecte de vida d'un personatge ben construït s'arriba a imposar amb tanta força que el lector pensa, més d'una vegada, en una existència autònoma de la figura de ficció, feta només amb paraules. Acostuma a ser el personatge, en realitat, el que capta l'interès del lector i aquell que, consegüentment, li queda en la memòria.⁴⁵ I podríem esmentar nombrosos exemples per demostrar-ho, o els mateixos citats per Rodoreda: Madame Bovary, Anna Karènnina... En aquest sentit, s'ha destacat, també, el paper demiúrgic del novel·lista, capaç, doncs, de crear vida. I és que, com destaca François Mauriac: «Le romancier est de tous les hommes, celui qui ressemble le plus à Dieu: il est le singe de Dieu. Il crée des êtres vivants, il invente des destinées, les tisse d'événements et de catastrophes, les entrecroise, les conduit à leur terme. Personnages imaginaires? Sans doute; mais enfin les Rostow dans *Guerre et paix*, les frères Karamazov, ont autant de réalité qu'aucune créature de chair et d'os; leur essence immortelle n'est pas comme la nôtre, une croyance métaphysique: nous en sommes les témoins. Les générations se les transmettent tout frémissants de vie».⁴⁶

De fet, l'efecte de vida, propi dels grans personatges, caracteritza també Colometa. Joan Sales, per exemple, va romandre literalment enamorat del personatge i considera: «Jo la posaria, si fos crític, molt amunt, entre les novel·les catalanes del cim de dalt de tot. Sobretot que és novel·la “novel·la” —tal com haurien de ser—, vull dir que hi ha obres molt bones per altres aspectes, però no pel que tenen de pròpiament “novel·la”. *Els personatges de vostè, sobretot, la Colometa és com si un els hagués coneguts a fons, i això és el propi de les bones novel·les, de les gran novel·les*» (10 juliol 1961).⁴⁷ Sales també destaca que per aquest camí el personatge s'assegura l'eternitat, diferentment d'altres figures de ficció, per exemple, *La Ben Plantada*, d'Eugeni d'Ors, i escriu: «[...] la Colometa viurà encara quan ningú ja no es recordi de la *Ben Plantada* (que no és més que una morta abstracció, mentre la Colometa és la vida mateixa)» (7 desembre 1964). I és que «La Colometa és una d'aquestes figures inoblidables que, creades pel talent d'un escriptor, passen a tenir una estranya vida com si haguessin existit i tots les haguéssim conegudes».⁴⁸ Per la seva banda, Joan Prat es declara igualment un fervent admirador de *La plaça del Diamant* i, de manera especial, de la seva protagonista, i ho manifesta amb aquestes contundents paraules:

No crec que en tota la prosa catalana hi hagi un personatge tan vivent com Colometa, ni un poble tan al·lucinant i real com el de La Mort [en referència al

45. Vegeu l'interessant assaig de Vicent JOUVE, *L'effet personnage dans le roman*, París, PUF, 1992, p. 108-119.

46. François MAURIAC, *Le roman*, París, L'Artisan du Livre, 1928, p. 7.

47. La cursiva és meua.

48. 16 de maig de 1961.

de *La mort i la primavera*, la següent novel·la que Rodoreda redacta. I conclou:] Colometa i La Mort són obres de creació [18 desembre 1961].

La crítica estrangera, també, va valorar d'entrada la protagonista de la novel·la i, tenint en compte el relleu que assoleix a l'obra la guerra d'Espanya, que tanta tinta va fer córrer, qualificada, fins i tot, com la darrera guerra romàntica, va identificar Colometa amb el país ferit, malmès, però no pas aniquilat; es tracta d'una valoració que Sales va voler destacar i que incorpora al pròleg de la novel·la, un pròleg que allargava en cada nova edició, seguint la seva manera de procedir, dinàmica i de permanent insatisfet; l'article més destacat és el de Michel Cournot, que sortí a *Le Nouvel Observateur*, amb una fotografia de la novel·lista i una altra de la Guerra Civil, on llegim:

[...] une petite ouvrière de Barcelone a pris la parole pour toute l'espérance, pour toute la liberté, et pour tout le courage du monde. Et elle vient de dicter l'un des livres de portée universelle que l'amour, nommons le en fin, ait écrits.⁴⁹

Però hi ha altres articles, sempre elogiosos; per exemple, el de Matilde Bensoussan, a *Le Monde* (24 setembre 1971), on amb encert destaca: «Le style d'un lyrisme toujours contenu, nous plonge dans un univers "magique" et inquiétant à l'image de la Catalogne, fendue par la guerre», mentre que Jean Michel Fossey, a *Figaro Littéraire*, creu que es tracta d'un «[...] témoignage exceptionnel qui mérite connaître en France l'accueil d'un très large public» (1 octubre 1971). I, pel que fa a la relació de la protagonista amb Espanya, que de fet, sembla l'únic país conegut per la crítica francesa:

Cette Colometa prolétaire incarne toute une Espagne abattue et résignée, qui de temps en temps jette un regard vers des troupes d'oiseaux en route vers le soleil, un haut mais très lointain soleil.⁵⁰

I és que a *La plaça del Diamant* tot neix d'un personatge femení, d'una primera persona que explica la seva vida i, en fer-ho, ofereix al lector un món personal, el seu. La narració sorgeix, de fet, del record de l'ara senyora Natàlia que, des d'un present tan imprecís com ho ha esdevingut la seva identitat, evoca un fragment decisiu de la seva existència, quan era coneguda amb el sobrenom de *Colometa*: la seva joventut, de fet, de la qual la novel·la explica la pèrdua, una joventut lligada a Quimet, als coloms i a un temps històric concret amb la guerra com a centre. És

49. Michel COURNOT, «Trop blessée pour mourir», *Le Nouvel Observateur*, núm. 362 (18 octubre 1971), p. 50-51.

50. Claude AUBERT, «Intimisme et histoire», *Journal de Genève* (20 novembre 1971).

Quimet, el futur criador de coloms, justament, qui la va batejar de manera profana, quan tot just l'acabava de conèixer, amb el sobrenom de *Colometa*, petit colom, un diminutiu que acostuma a infantilitzar.⁵¹ Aquest és l'inici de la novel·la, en un escenari nocturn, la plaça del Diamant, el dia de la Festa Major, plena d'animació, amb ball, música i alegria. Una animació ben característica de la primera part de l'obra, on es tipifica, també, l'existència de la menestralia de Gràcia, abans de la guerra, dinàmica i plena d'empenta. Amb humor i una subtil ironia, també, que el parlar, amb uns clixés ben característics, acostuma a reflectir, però amb respecte, amb aquest amor, en definitiva, destacat, ja, per Cournot. Així pren cos un autèntic microcosmos de marcada personalitat, condemnat, però, a desaparèixer amb la guerra. I si es pot assenyalar la similitud amb *Aloma* pel que fa a la importància i el relleu de la protagonista, hi ha una diferència essencial: la supressió del narrador. De fet, seguint la revolució, atribuïble en bona part a Marcel Proust, el jo roman la sola realitat, el sol objecte possible i digne de coneixement: és aquest jo, Colometa, el centre neuràlgic de l'obra. D'aquesta manera, se'ns fa present l'existència de la protagonista, quan vivia arrelada en una comunitat concreta, tant pel que fa al temps com a l'espai, perquè sense la concreció resulta molt difícil d'assolir la universalitat, un aspecte remarcat per diversos crítics i autors. George Steiner, per exemple, ha destacat que tant Dante com Lev Tolstoi —els quals, cal tenir-ho present, Rodoreda ha citat més d'una vegada com a models— assoleixen la universalitat, perquè han ancorat les seves creacions en un moment històric i en un espai ben precisos.⁵² De fet, s'ha destacat que és només gràcies a una forta individualitat que s'abasta la universalitat, perquè és aquesta individualitat, justament, la que porta l'empremta de la condició humana, com va destacar, ja, Michel de Montaigne: el que és universal es troba en allò individual i allò característic, singular i diferenciable.

Ara bé, com aconsegueix Rodoreda crear aquesta impressió de vida, pel que fa a la novel·la i, de manera especial, al personatge que la presideix, aquest personatge que, incansable, no para mai de descabdellar la troça de la seva memòria i no fa cap esment, en canvi, de la seva situació de present? D'entre els procediments per crear l'efecte de persona, un dels principals, l'inicial, de fet, és l'onomàstica, donar-li un nom, aquests noms propis que, lògicament, susciten la versemblança i que, més d'una vegada, resulten simbòlics: Pilar Prim de la novel·la de Narcís Oller, els personatges femenins i masculins d'*Incerta glòria*, una novel·la que Rodoreda va

51. La idea de bateig, de fet, era ben present ja en la primera versió de l'obra i va ser Prat qui li va aconsellar d'eliminar-la: «No diguis “la batejo Colometa”, pots dir “li diré Colometa”» (21 setembre 1960).

52. Vegeu George STEINER, *Tolstói o Dostoievski*, Madrid, Siruela, 2002, p. 134, on llegim: «Tanto Tolstói como Dante evidencian la paradoja frecuentemente enunciada y sin embargo poco comprendida de que hay obras de arte que logran la intemporalidad precisamente porque estan ancladas en un momento determinado de tiempo».

valorar, o Mila, la protagonista de *Solitud*, de Víctor Català, per citar tres exemples catalans.⁵³ I notem la cura i l'encert de Rodoreda a l'hora de triar els noms propis, i ja des de la primera novel·la, *Aloma*, un nom ben català: clàssic, lul·lià. A *La plaça del Diamant* no fa més que confirmar la seva perspicàcia: Natàlia, que vol dir 'naixement', com s'ha destacat, i Colometa, amb diversos ressons relacionats, d'una banda, evidentment, amb aquest ocell tan característic de Barcelona i, de l'altra, amb diversos significats simbòlics contradictoris: pau, amor, innocència, però també luxúria.⁵⁴ D'altra banda, per assenyalar la importància de la lectura, essencial per a tot creador, en general, i per a Rodoreda, ben en particular, la de *Candide*, de Voltaire, va resultar decisiva, segons ella mateixa. I, certament, hi ha més d'un paral·lelisme amb aquesta obra clàssica i molt valorada, irònica, lleugera i densa de significats, que va al centre mateix de la condició humana i que també porta com a títol el nom del protagonista, un nom lligat igualment a la seva innocència —recordem que Rodoreda ha qualificat Colometa de cànida. A més, hi ha una altra relació més profunda, que neix del sentit de l'existència que es reflecteix en ambdues obres: la vida dominada pel patiment, tant pel que fa al cos com a l'ànima. I, tanmateix, sempre la bondat, la innocència del narrador/protagonista, en un equilibri perfecte. I explicat amb un estil adient, defugint tot allò que Rodoreda vol eliminar, precisament, de la seva producció de postguerra: no només el sentimentalisme i el melodrama sinó, també, la insistència, la prolixitat, en un moment en què Jean-Paul Sartre —molt valorat per la parella Rodoreda-Obiols— havia condemnat l'escriptura «literària» a *Qu'est-ce que la littérature* (1947), justament. I, d'aquesta manera, neix una nova escriptura en la producció rodorediana, ara de plena maduresa. Al pròleg de la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant*, on insisteix, un cop més, en la importància de la protagonista, l'autora destaca:

Però a *La plaça del Diamant* no solament hi ha coses: hi ha sobretot el personatge de la Colometa. Me'l va suggerir la protagonista d'un conte meu escrit feia temps [...] i està inspirat al seu torn en el *Candide* de Voltaire. Si Voltaire no hagués escrit *Candide* és possible que *La plaça del Diamant* no hagués vist mai la llum del sol.⁵⁵

53. De fet, Prat considera que *La plaça del Diamant*, de Rodoreda; *Incerta glòria*, de Joan Sales, i *Solitud*, de Víctor Català, són les tres millors novel·les de la literatura catalana.

54. Es tracta d'una imatge ambivalent, malgrat que s'ha privilegiat la de puresa i amor, però, en un quadre de Bronzino —un pintor esmentat a *Mirall trencat*—, *Venus i Cupido*, un títol prou explícit, hi ha una parella de coloms, en primer terme, i, darrere, una parella mítica despullada en actitud amorosa: Venus i Cupido.

55. Pel que fa al conte, es tracta de «Tarda al cinema», del recull *Vint-i-dos contes*, amb un estil innovador i de gran senzillesa, ben diferent d'altres del mateix recull, molt melodramàtics. Aquest conte, juntament amb «El gelat rosa» i «Nocturn», va ser publicat a *Revista de Catalunya* [París], 3a època (juliol-setembre 1947).

De fet, Rodoreda ha manifestat i ha demostrat, amb els seus personatges, l'atracció que sent per figures innocents; al pròleg de *Mirall trencat*, per exemple, escriu: «Però la innocència, perquè s'adiu amb una part important del meu temperament em desarma i m'enamora [...] Colometa, Cecília, el jardiner, Armanda, Eladi Farriols, Valldaura, són, cadascun a la seva manera, personatges innocents. I que siguin innocents em basta». Uns personatges de postguerra innocents, per defugir, per pal·liar potser tots els desastres i crueltats de la guerra.

Ara bé, hi ha un altre aspecte, ben peculiar de la protagonista de *La plaça del Diamant* que n'assenyala, a més de la complexitat, la contemporaneïtat: la triple identitat que els tres noms en un mateix personatge, en una mateixa vida, de fet, reflecteixen —Natàlia, Colometa, senyora Natàlia...—; i és que, com s'ha destacat, el destí del subjecte modern sembla que és trencar-se en trossos, fragmentar-se i, així, haver-se de resignar a la pèrdua d'una única i sòlida identitat, que s'intenta recuperar, sense aconseguir-ho. Es tracta d'una idea present en Nietzsche⁵⁶ i que Proust, també, va destacar en assenyalar que són tan diferents les identitats d'un subjecte al llarg de la vida que fins i tot hauria de portar noms diferents. Rodoreda recull aquesta idea i l'exposa d'una manera literal: amb un canvi de nom. Des d'aquesta perspectiva, podem explicar un tema central en la producció de postguerra de Rodoreda, la metamorfosi —fins i tot al peu de la lletra, com s'apunta ja amb el nom de la protagonista i la seva figura cap al final de la novel·la, la d'un colom—, una metamorfosi que entra en l'ordre del món, perquè, segons Rodoreda:

[...] és natural. La larva esdevé crisàlide, la crisàlide papallona, el cap-gros granota. No puc afirmar que hagi presenciat mai la metamorfosi d'una persona, de la part material d'una persona, però sí que he presenciat metamorfosis de l'ànima: que és la veritable persona.

Un canvi de nom equival a una metamorfosi:

El nom de debò d'Aloma és Àngela.

El nom de debò de Colometa és Natàlia.

La novel·la és, de fet, l'evocació de la vida de Colometa, d'un fragment decisiu de l'existència de la protagonista, en què va ser coneguda amb aquest sobrenom, com he avançat, d'un tros del mirall, si considerem les diferents identitats com els fragments d'un mirall trencat, el títol d'una de les obres rodoredianes més complexes. I és que un dels temes centrals de *La plaça del Diamant* resulta la identitat, una identitat especialment fràgil al segle xx, com demostren l'obra premonitòria, en aquest sentit, de Fiódor Dostoievski, i, també, la de Franz Kafka o Robert Musil, per citar només tres exemples ben representatius.

56. Vegeu, per exemple, Remedios ÁVILA, *Identidad y tragedia*, Barcelona, Crítica, 1999, p. 14, o Claudio MAGRIS, *El anillo de Clarisse*, Barcelona, Península, 1993, p. 7.

Però, deixant de banda l'encertada i simbòlica onomàstica, cap personatge no sembla tan ple de vida, tan real, com aquell la intimitat del qual el text il·lumina; i aquest és, certament, el cas de la producció rodorediana, que sembla particularment interessada en aquest aspecte, a enfocar una vida interior d'uns personatges, plena d'ombres, secreta fins i tot per a ells mateixos. A més, *La plaça del Diamant* se suma, d'una manera ben personal, a la línia de les grans novel·les de la subjectivitat de l'inici del segle xx: Proust, James Joyce, Virginia Woolf..., novel·les que recorren a la tècnica del discurs indirecte lliure per arribar al monòleg interior, preferentment. Es tracta d'unes obres modèliques per a Rodoreda, que se'n va declarar admiradora permanent.⁵⁷ La novel·lista catalana hi aporta una tècnica acostada i personal: una mena de monòleg oral, que va molt endintre del personatge. I, pel que fa a la impressió de vida que de tot plegat es desprèn, s'intensifica perquè s'hi emmiralla, també, la part més esquiva, l'inconscient, amb el relleu dels somnis, tan importants per a Rodoreda i en l'evocació dels quals excel·leix. Amb un aspecte que em sembla particularment aconseguit, la preservació final del misteri, aquest misteri que és per a l'autora indestruïble de la condició humana; d'aquesta manera, apunta, insinua amb perícia que la intimitat resulta inexpugnable i, per tant, inefable. De fet, sempre hi acostuma a quedar, en Colometa, una parcel·la secreta, amagada, i fins i tot desconeguda per a ella mateixa; així, la part d'enigma subsisteix més enllà de tota elucidació de la psicologia. I, d'aquesta manera, queda desmentida, un cop més, la idea simplista de «modesta criatura» amb què, inicialment, es va definir el personatge de Colometa.

D'altra banda, la tria d'una narradora/personatge que explica oralment la seva vida —la primera persona en lloc de la tercera— acostuma a produir proximitat i, de retop, també, impressió de vida en el lector, amb la voluntat d'esborrar, a més, la idea de ficció, de literatura, que acostuma a arrossegar l'escriptura —i podem recordar l'exemple de Sartre; d'aquesta manera, ens acostem, també, a la literatura del jo, a l'autobiografia que dona el màxim relleu al personatge. Rodoreda ja va destacar en una entrevista que ella, quan era jove, es cansava de llegir les descripcions i que li agradava més l'acció del personatge, que tot depengués del personatge.⁵⁸ Seguint aquesta idea, a *La plaça del Diamant* la protagonista no és ni tan sols descrita, sinó que apareix sobtadament davant del lector i es defineix a si mateixa. Amb la seva significativa presència física, amb els vestits, tan importants en l'autora —i el color dels vestits, de manera especial—, que reforcen paraules i actuació. Amb l'*incipit* directe, doncs, sense cap preparació. Així el lector queda catapultat

57. Per exemple, en una entrevista no publicada de Víctor Claudín, Rodoreda assenyala, entre les influències més destacades, les de Kafka, Joyce, Kathérine Mansfield i Virginia Woolf, «otro de mis grandes amores. Estas influencias o admiraciones no han cambiado con el tiempo». Vegeu la nota 14.

58. Dolors OLLER i Carme ARNAU, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991).

al bell mig de la història, com en una mena de primer plànol cinematogràfic —un cinema ben important en l'autora, cinèfila perspicaç—, amb la descripció inicial d'un objecte ben quotidià: una cafetera blanca, com ella va vestida, el color de la innocència, de la puresa, com el colom blanc de la pau de Picasso, justament, com destacaré. I, ben aviat, a més, el personatge confia a qui s'adreça, a qui parla —al lector, en definitiva—, que no es troba pas a la plaça del Diamant el dia de la Festa Major per voluntat pròpia, sinó perquè hi ha estat arrossegada per la seva millor amiga Julieta:

Però em va fer seguir vulgues no vulgues, perquè jo era així, que patia si algú em demanava una cosa i havia de dir que no [p. 19].

Un primer tret, la bondat, fins i tot una certa manca de caràcter, il·lumina el personatge. I tot seguit explica com va vestida, blanca de dalt a baix, com he avançat, fins i tot les arracades, el braçalet i el portamonedes són d'aquest color —i d'un material precís, a més, «d'hule amb la tanca com una petxina d'or»—; d'aquesta manera, els colors simbòlics, o representatius de la vida, pictòrics i visuals s'imposen al lector. Natàlia es troba, així, a punt d'esdevenir Colometa, però ja abans, com si se la predestinés a aquesta mena de metamorfosi subtil, se'n destaca la dolçor i la blancor, com la del colom. Després la narradora es lamenta de la seva soledat, amb la mare morta i enterrada lluny, al cementiri de Sant Gervasi —un espai que és una mena de matriu de l'obra rodorediana—, mentre que ella es troba, sense que ningú no li faci costat, a la plaça del Diamant, sola i perduda, com si diguéssim, al mig del món. D'aquesta manera, tan convincent com directa, es fa present, a més de la soledat del personatge, el seu desemparament, fins i tot desarrelament, tan lligat als personatges del segle xx, que unes altres paraules de Colometa no faran més que confirmar poc després. Podríem dir, potser d'una manera una mica matussera, que ja tenim el retrat d'una víctima o, si més no, d'una figura abocada al sofriment. I no es tracta pas d'un fet casual, perquè aquesta és una de les protagonistes més característiques de novel·la del segle xx, en general, com en el cas d'*Aloma*, ben en particular, els orígens acceptats de Rodoreda.

La novel·lista aconsegueix, així, que Colometa també esdevingui una víctima, o, en tot cas, la fa al més fràgil possible; i és que, per aquest camí, s'acostuma a aconseguir l'adhesió i l'emoció del lector; Aloma no n'era del tot, hi havia un persistent sentit de culpa en la seva intimitat pel que feia a les relacions secretes amb Robert; en canvi, Colometa ja s'hi acosta més. Es tracta d'una fragilitat que també neix del sobrenom, un diminutiu ben característic, d'altra banda, del seu món: Cintet, Julieta, Quimet..., un món de personatges joves que han de madurar encara, que vol dir, en el cas de Rodoreda, sofrir. A més, si al primer capítol Colometa exposava uns trets essencials del seu caràcter —la tímidesa, la bondat...—, al segon

hi insistirà i els exemplificarà. Colometa espera durant una hora Quimet, però aquest quan arriba no li diu res; llavors, ella pensa que potser ho havia entès malament i que la que s'havia equivocat d'hora era ella. Poc després fa una altra confessió al seu interlocutor, per explicar-se, perquè l'entengui:

Era veritat, però, que el meu pare sempre em deia que jo era de mena exigent... però és que a mi em passava que no sabia ben bé per què era al món [p. 47].

I, amb aquestes paraules, el personatge se'ns presenta com una figura inquieta, enfront de la seva presència en aquesta terra, un aspecte fonamental del corrent existencial, que arrenca d'una interrogació sobre el sentit de la vida —l'enigma principal de tota existència. Colometa demostra, doncs, que ella és una figura, a més de preocupada i lúcida, desarrelada; aquest desarrelament que ja Charles Baudelaire, un poeta que atreia molt Rodoreda, va anunciar, de manera premonitòria, com un tret de l'home contemporani. Pensem en el poema «L'étranger», de títol prou explícit, de *Petits poèmes en prose*.⁵⁹ Tot plegat, doncs, allunya encara més Colometa de la idea simplista de noia tanoca i l'acosta, en canvi, als models de l'existencialisme i, evidentment, a la figura més representativa i coneguda d'aquest corrent, Jean-Paul Sartre, gairebé una icona els anys en què la parella Rodoreda-Prat vivia a París, com he avançat —i que Prat considera destinat a ocupar el lloc deixat per André Gide, en el panorama literari francès. D'aquesta manera, doncs, el personatge de Colometa es lliga a una de les principals premisses de l'existencialisme: l'estranyesa de l'home enfront d'un món en el qual es troba obligat a viure, llençat gairebé, sense haver-ho demanat, la qual cosa, d'altra banda, genera angonya, aquesta angonya tan arrapada als personatges rodoredians. A més, en unes altres anotacions de Rodoreda, encapçalades amb els noms de Borges i Leon Bloy, en aquest cas, llegim un fragment ben significatiu i de sentit proper: «No hi ha a la terra un ésser humà capaç de declarar qui és. Ningú no sap què ha vingut a fer en aquest món, a què corresponen els seus actes, els seus sentiments, les seves idees, ni quin és el seu nom veritable, el seu immortal Nom en el registre de la llum...».⁶⁰ La complexitat de Colometa esdevé, així, evident i també la cura de Rodoreda en la construcció i el sentit del personatge; per això, Prat, que n'és ben conscient, es troba en total desacord amb un sector de la crítica autòctona, pel que fa a la seva manca de malícia, en definitiva, i li escriu:

Però ja estic tip de llegir «modesta criatura», «alma humilde», «la vida de tantos seres humanos». Colometa no és res d'això. És una reina. I la seva vida

59. El poema acaba així: «—Eh! Què estimes doncs, extraordinari estranger?/ —Estimo els núvols... els núvols que passen—... allà baix... els meravellosos núvols!». Traducció d'A. Escasans, Barcelona, Llibreria Catalònia, s. d., col·l. «Biblioteca Univers», núm. 4.

60. AMR, 6.2.2/18.

mutatis mutandis és la vida de tothom: la de Joan Fuster, per exemple, que tampoc no sap per què és al món (com tampoc no ho sé jo ni ho sap Sartre) [7 novembre 1962].

D'altra banda, si la recreació de la intimitat resulta un aspecte essencial per aconseguir que el personatge esdevingui vivent, també ho és el patiment. I, en aquest sentit, Colometa és un personatge que pateix sempre: amb el cos i amb l'ànima, com en el cas apuntat de Candide. I és que l'individu només sembla que es pot lliurar totalment mitjançant el dolor, mitjançant la ferida. De fet, si la simpatia té necessitat d'intimitat, la intimitat en té de neguits. Si hem de creure Roland Barthes, a més: «[...] le "sujet" c'est pour nous (depuis le christianisme?) *celui qui souffre*. [...] Là où il y a blessure il ya sujet [...]».⁶¹ I no és pas cap casualitat que a *La plaça del Diamant* trobem diverses figures o imatges de la Bíblia, una obra de la qual Rodoreda es declara una lectora constant; en aquest sentit, va explicar a Baltasar Porcel: «Llegeixo bastant: unes quantes hores diàries una pila d'anys. M'agraden els llibres que haurien d'agradar tothom: la Bíblia, i *La divina comèdia* i els assaigs de Montaigne i el *Quixot*. En això sóc afortunadament poc original. O potser molt, aneu a saber».⁶² Des d'aquesta perspectiva, podríem destacar que *La plaça del Diamant* exposa el patiment que s'apodera de Colometa, d'ençà de la trobada amb Quimet, des del primer capítol de la novel·la, doncs, en què neix una parella, en una novel·la de parelles, com destacaré. Pel que fa al sofriment físic, també es fa present llavors, condensat i premonitori resum de l'existència del personatge —com acostuma a passar en les novel·les ben construïdes—, en què la cinta de goma dels enagos, «que havia patit molt per passar-la amb una agulla de ganxo que no volia passar, cordada amb un botonet i una nanseta de fil, m'estrenyia. Ja devia tenir un senyal vermell a la cintura, però així que el vent m'havia sortit per la boca la cinta tornava a fer-me el martiri» (p. 20). Una cinta que es convertirà en un ganivet, ens explica la narradora, poc després, un estri quotidià que apareix de manera repetitiva i esdevé, finalment, la representació dels malestars de tot tipus del personatge, de manera que abraça tota la identitat de Colometa. No és pas gaire estrany, doncs, que en una mena de reacció premonitòria del futur que l'espera amb Quimet, Colometa en fugi —ell que l'ha batejada amb aquest sobrenom—, que n'escapi, com «[...] si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern». Perquè, de fet, l'espera una existència realment infernal, aquest món infernal que va lligat, sobretot, a la presència de la guerra. Notem, doncs, que en aquesta novel·la de tendència poètica cada

61. Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 224.

62. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», a *Grans catalans*, 1994. Pel que fa a la Bíblia, Maria CAMPILLO, «Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda», *Congrés Internacional Mercè Rodoreda. Actes*, Barcelona, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, 2010, p. 45-67.

paraula té un sentit ben precís, unes paraules que es relacionen i s'enllacen, per tal que la novel·la esdevingui un teixit tes i ben travat, com ho volia Henry James, per exemple, un autor que Rodoreda, també, va llegir amb interès.

De fet, la protagonista només aconseguirà retornar a la identitat inicial, la de Natàlia, després d'haver deixat escapar un crit d'infern, a la plaça del Diamant —l'espai on li va ser imposat el sobrenom—, i amb un ganivet a la mà, que ara ella empenya, precisament.⁶³ En aquesta separació temporal, que abraça des de la segona meitat dels anys vint fins a una postguerra del tot imprecisa, del primer capítol al darrer, doncs, la novel·la recrea l'existència de Colometa, una existència marcada pel patiment, físic i anímic, com he destacat. De fet, si la tragèdia és una visió determinada de la vida, el principi de significació de la qual neix de la precarietat de la condició humana, el que James denomina «la imaginació del desastre», aquesta visió és la dominant a *La plaça del Diamant* —i en bona part de la producció rodorediana. Es tracta d'un infern, primer, domèstic i quotidià, individual, de gènere, de fet, com se l'acostuma a denominar; de més envergadura i intensitat, després, col·lectiu i relacionat amb la guerra, aquesta segona vegada. La novel·la explica aquest difícil i dolorós fragment d'una existència, la de Colometa, globalment. I és que, en aquesta novel·la, Rodoreda sembla que reprèn la tradició de l'*Ichterzählung* del Romanticisme alemany, que enllaça amb la ja abundosa tradició de la narració mig biogràfica, mig històrica, feta d'un conjunt de fragments de vida quotidiana i de vida tràgica, que queden units per la força d'un to poètic, d'un ritme d'escriptura, com destaca Jordi Llovet.⁶⁴ I el fet que a *La plaça del Diamant* s'esmenti la flor blava, símbol de l'amor total, present a *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, no sembla pas una casualitat. Es tracta, de fet, d'un corrent poètic pel qual Rodoreda va sentir una forta atracció. I és que la història de Colometa, la vida que explica, està formada per petits i grans esdeveniments que, quan es recorden, lluny ja de la immediatesa del present, poden assolir una mateixa importància, un relleu semblant, malgrat la radical diferència que hi ha entre els uns i els altres. Un capítol, per exemple, es dedica a l'explicació de la pèrdua d'una clau, i un altre, a la mort de la mare de Quimet, un dels més delicats d'aquesta novel·la, que sembla, tota ella, com inspirada. Per corroborar-ho, notem, a més, la construcció independent dels capítols, com si fossin contes, manera ben característica de compondre de l'autora, d'altra banda,⁶⁵ que va assenyalar com una de les seves influències més destacades *Dublínesos*, de James Joyce, un recull de contes on l'autor

63. Vegeu, en aquest sentit, Xavier SOLÉ i OLTRA i Roser TINTÓ i GIMBERNAT, «Els símbols en l'obra de Mercè Rodoreda: el ganivet i les estrelles», *Antípodas*, núm. 5 (1993), p. 203-221.

64. Rainer MARIA RILKE, *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, traducció i pròleg de Jordi Llovet, Barcelona, Proa, 1981, p. 7-20.

65. Vaig destacar aquesta forma compositiva, en aquest cas de *Mirall trencat*, a *Una lectura de 'Mirall trencat' de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa, 2000, p. 41-42.

reflecteix la vida de la ciutat on va néixer, a partir de la dels seus habitants. De fet, a *La plaça del Diamant* sorgeix la vida d'un barri, que vol dir, de la seva gent, a partir de la de Colometa, que, com el fil d'un collaret, uneix uns capítols independents, tancats, generalment, com si es tractés de contes.

En efecte, si Colometa es caracteritza per uns trets personals, que dues frases ben triades destaquen, ja a l'inici de la novel·la, posteriorment, serà la vida la que la pastarà, com ella mateixa destaca al final. I és que el personatge es construeix en la durada, com l'ésser humà ho fa en el temps; per aquest motiu, l'autobiografia resulta exemplar de la construcció versemblant de la vida d'un personatge, com he avançat. Es tracta d'una autobiografia, a més, en la qual la infantesa acostuma a tenir un paper destacat, una infantesa que també genera versemblança. Efecte de vida. Excel·lent contista i, també, novel·lista, cosa no gaire freqüent, Rodoreda acostuma a fer una referència, breu o dilatada, a la infantesa dels personatges.⁶⁶ Aquest és el cas, també, de *La plaça del Diamant*, on resumida, de manera essencial però discreta, apuntada, només, la infantesa de Natàlia fa acte de presència en el record de Colometa; es tracta d'una infantesa trista, solitària, silenciosa, sense mare, sense germans, amb un pare i una madrastra indiferents; si quan era una noia jove que treballava com a dependenta d'una pastisseria, era el seu pare qui li administrava els diners que guanyava, després serà el marit qui controlarà tota la seva vida. D'aquesta manera, Colometa serà sempre tractada com si fos una menor d'edat. I és que, pel que fa al primer matrimoni, la seva vida sembla una actualització de la condemna bíblica del Gènesi adreçada a la dona: «Multiplicant multiplicaré les teves dolors i els teus prenys; i el teu desig vers el marit però ell et dominarà». El sermó de mossèn Joan, el dia del seu casament, no fa més que confirmar-ho, un sermó en el qual trobem nombrosos referents bíblics, partint de la primera parella, la d'Adam i Eva, però, també, la serp, la costella d'Adam, el paradís, l'espasa de foc...; tot plegat, lligat a la culpa, al pecat i al càstig que s'ensegueix.

Tot va ser molt llarg i mossèn Joan va fer un sermó molt bonic; va parlar d'Adam i Eva, de la poma i de la serp, i va dir que la dona era feta d'una costella de l'home i que Adam se la va trobar adormida al costat sense que Nostre Senyor l'hagués preparat per la sorpresa. Ens va explicar com era el Paradís: amb rierols, i prats d'herba curta i flors de color de cel i Eva, quan es va despertar, la primera cosa que va fer va ser agafar una flor blava i bufar-la i les fulles van volar una estona i Adam la va renyar perquè havia fet mal a una flor. Perquè Adam, que era el pare de tots els homes, només volia el bé. I tot va acabar amb l'espasa de foc... [p. 51].

66. Hi hauria, així, una diferència amb Katherine Mansfield —que Rodoreda admirà tant—, contista únicament, que no acostuma a aprofundir tant en els personatges. Vegeu, en aquest sentit, Carme ARNAU, «Mercè Rodoreda, contista», a *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, 2000, p. 11-29.

Ara bé, si en el matrimoni amb Quimet la vida de Colometa sembla una continuació de la de l'Eva bíblica —l'últim personatge de l'autora porta aquest nom, justament, l'Eva de *Quanta, quanta guerra...*—; després, amb la guerra, la seva condemna s'acostarà més aviat a la de l'Apocalipsi, amb el refinat i cruel patiment que hi domina, i els animals grotescos que hi sorgeixen, com queda representat en el quadre estrany i esgarriós de la senyora Enriqueta, presidit per unes llagostes cruels. Tanmateix, en les dues vivències, en les dues iniciacions, de fet, trobarem unes experiències idèntiques: la desposseïció, el patiment físic i psíquic, i la mort. Amb el crit com a resposta final o manifestació personal de dolor i alhora d'afirmació. O de protesta. Mentre que un sentiment d'empresonament, cada cop més intens, s'imposa. L'única diferència rau en una major intensitat de les proves viscudes. De fet, cal destacar que totes aquestes experiències, totes aquestes vivències, van ser personalment i, en essència, les mateixes que Mercè Rodoreda patí amb les guerres, com a causa principal: primer amb la Guerra Civil, quan hagué de deixar Barcelona i abandonar casa i pertinençes. I, després, sobretot amb la Guerra Mundial, a França, quan va haver de fugir de París, finalment a peu, en entrar-hi els alemanys, segons reflecteixen cartes i dietaris, escriptura autobiogràfica, en aquest cas. Una experiència que esdevindrà, molts anys més tard, el centre de la ficció d'un personatge de ficció, Colometa. De fet, acostant-nos novament a Rilke, que Rodoreda llegeix, el poeta ha escrit:

Sí, però fer versos és fer ben poca cosa, quan s'han fet de jove! No s'hi hauria de tenir cap pressa; s'hauria d'arreglar significança i dolçor durant tota una vida, i si fos possible una llarga vida, i llavors, ben bé al final, potser seríem capaços d'escriure deu línies bones. Perquè els versos no són, com la gent es pensa, sentiments (se'n tenen prou de joves) —són experiències.⁶⁷

Aquest serà, també el cas de Rodoreda a *La plaça del Diamant* i, així, l'experiència d'una vida esdevindrà el nucli d'una novel·la. Amb el crit, manifestació d'una època tràgica, amb espolis de tot tipus. Una època de guerres. Recordem, en aquest sentit, l'obra de renom universal del pintor noruec Edvard Munch *El crit* (1893), justament, representativa de la situació de l'home a tocar d'un segle fosc. Es tracta d'una obra expressionista que es pot relacionar amb el vessant pictòric de Rodoreda, en el qual també trobem representades dones que criden, de vegades amb les dents afilades, com en el cas d'alguns retrats de Picasso; de fet, l'obra pictòrica de Rodoreda, situada a l'inici dels anys cinquanta, es pot relacionar amb la d'aquest pintor universal, un dels seus models principals, català de formació, segons Rodoreda té interès a remarcar quan li pregunten sobre quins són els seus pintors preferits en el «Qüestionari Proust»; es tracta d'un

67. Rainer MARIA RILKE, *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, 1981, p. 34.

pintor que ha reflectit amb eficàcia i expressivitat les vicissituds de l'home i la dona al llarg del segle xx, i, de manera especial, les lligades a la guerra; *Guernica*, una obra de relleu mundial, emblemàtica, on també trobem figures que criden, n'és un dels exemples més coneguts i reproduïts.⁶⁸ Des d'aquesta perspectiva, doncs, podríem relacionar novel·la i obra pictòrica; ambdues, representacions de l'anihilament d'un país, amb la barbàrie de la guerra. Afegim, també, una altra representació, en aquest cas d'un escultor, la d'una dona que crida, la *Montserrat*, de Julio González, una dona del poble, semblantment a l'escultura d'Apel·les Fenosa *Lleida*, la d'una dona amb un fill mort a la falda. Pel que fa a Fenosa —l'autor de l'escultura d'*Oradour-sur-Glane*, una dona embarassada que crida, envoltada per les flames—,⁶⁹ amic de Rodoreda, ell va fer un petit bust de la novel·lista en la línia dels que dedicà a diversos autors francesos: Tristan Tzara, Georges Duhamel, Roger Caillois..., mentre que ella li dedicà un poema, on també apareix el motiu del crit i el relleu dels ulls:

Així que s'omple de vida
nostra faç foscament crida
i esguarda amb ulls inhumans.⁷⁰

3. UNA NOVEL·LA INICIÀTICA

3.1. *La iniciació individual: el Gènesi*

Pel que fa al primer matrimoni, el dia del casament roman com un dels pocs records de felicitat en l'existència d'escarràs de la narradora: «I quan es va acabar tot, jo hauria volgut ser el dia abans per poder tornar a començar, tan bonic...» (p. 53). Ara bé, en oposició amb el convencional final feliç, ben característic de les novel·les sentimentals, el matrimoni com a *happy end*, el de Colometa, que té lloc, a l'inici de la novel·la, sembla que obre per a ella una porta que la fa penetrar en un espai de dolor i desassossec constant, com ja he apuntat. Amb una primera experiència cabdal, la desposseïció, amb què s'inicia, de fet, la novel·la. Quimet és l'agent principal de la primera i més greu espoliació, la del nom, la de la identitat, de fet, perquè és ell qui la hi arrabassa, per imposar-li'n una altra, la d'una figura

68. En contestar en el «Cuestionario Proust» la pregunta sobre quins són els pintors que més li agraden, Rodoreda esmenta: «Catalanes: Picasso (formato en Barcelona), Miró, Dalí», Lluís PERMANER, *La Vanguardia* (14 octubre 1979).

69. Recordem que el mes de juliol de 1944, més de sis-centes persones del poble d'Oradour, a prop de Llemotges, on va viure Mercè Rodoreda, hi van morir —infants i dones, tancats a l'interior de l'església que va ser incendiada.

70. Pel que fa al poema sencer, vegeu *Mercè Rodoreda, una poètica de la memoria*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002, p. 47.

que afaïçona a la seva conveniència: insignificant, invisible, que satisfà tant necessitats com fantasies personals, la més rellevant de les quals serà la cria de coloms. Com si amb el sobrenom la predestinés, ja, a una determinada submissió. Pel que fa concretament al dolor físic, a l'abús de poder, quan encara no són ni tan sols promesos, Quimet ja li anuncia: «¡Però no te'n fiïs, perquè el dia que et podré ar-replegar et baldaré!» (p. 29). L'existència de Colometa amb Quimet, de fet, serà una vida alienada en el doble sentit, pel fet d'haver de viure treballant de manera incansable i, alhora, pel fet de perdre-hi gairebé el seny, la raó. Dolor físic i també neguits interiors, ambdós estretament lligats, presideixen, de fet, el primer matrimoni. Ingènua, la protagonista que fa gràcia a l'inici, segons destaca la mateixa autora, però mai ridícula, sempre innocent, sembla que arrossega les pors i la ignorància de l'època, sobretot pel que fa al sexe, que Rodoreda exposa amb un humor subtil, amb una ironia que fa somriure el lector —com la feia riure a ella, quan ho escrivia, segons ha destacat; el cas de la senyora Enriqueta ho confirma, en explicar que el seu marit la lligava al llit perquè ella sempre en volia fugir. Pel que fa a Colometa, la nit de nuvis representa el temor de morir partida, amb un ganivet, a més, aquest símbol fal·lic de patiment, segons la mateixa autora, bona lectora de Sigmund Freud, exposa al pròleg de l'edició vint-i-sis de la novel·la: «I el ganivet símbol sexual...».

Perquè de petita havia sentit a dir que et parteixen. I jo sempre havia tingut molta por de morir partida. Les dones, deien, moren partides... La feina ja comença quan es casen. I si no s'han ben partit, la llevadora les acaba de partir amb ganivet o a cops de vidre d'ampolla i ja queden així per sempre, o estripades o cosides, i per això les casades es cansen més aviat quan han d'estar una estona dretes [p. 63].

De la nit de nuvis, Colometa no n'explica res a la senyora Enriqueta que, curiosa, li ho demana, però nosaltres sabem el que ella confia al seu interlocutor o la seva interlocutora, amb molta més confiança, doncs: una realitat secreta, que sembla que l'avergonyeix; així ens assabentem que, després del casament, van tornar al pis i que Quimet la va fer anar a buscar provisions —sempre els verbs d'obligació que assenyalen la situació en què es troba—, va barrar la porta i va fer durar la nit de nuvis una setmana. I és que amb el matrimoni comença per a Colometa una existència d'empresonament, d'enclaustrament al pis, que l'allunya de la vida de soltera, quan, lliure llavors, podia caminar pels carrers —el primer any de casada, per exemple, passa la Festa Major endreçant el pis que Quimet ha desordenat. S'imposa, així, una vida marcada per la monotonia, fins i tot pel que fa al sexe: les tardes de diumenge que no plouia i no venien els amics, les passaven al llit i «em feia veure les estrelles». Aquest patiment culmina en el part, que és quan deixa escapar el primer crit, un crit fort i llarg, que la sorprèn, perquè no sembla que

surti d'ella, una desconeguda, un cos desconegut, encara per a si mateixa: «I el primer crit em va eixordar. Mai no hauria pensat que la meua veu pogués anar tan lluny i durar tant. I que tot aquell patir em sortís fet crits per la boca i criatura per baix» (p. 77).

El crit és, doncs, una clara manifestació de queixa, de dolor, que concorda amb les figures que Rodoreda també ha pintat. Escriptura i pintura coincideixen, com no podia pas ser d'una altra manera, i demostren la profunda expressivitat de l'estil rodoredià. Pel que fa al segon part de Colometa, el d'una nena ara, i així ja tenen la clàssica parelleta —un tòpic més que Rodoreda empra, amb encert i ironia, per caracteritzar aquest petit món—, a més del dolor, representa un autèntic perill de mort, perquè la sang, aquesta sang tan lligada a la vida de les dones, se li escola, sense poder-la aturar, i, llavors, voreja la mort.⁷¹ De fet, l'existència de Colometa, marcada per un treball que no s'atura mai, sembla un petit infern, domèstic i quotidià, això sí. Sobre ella recauen totes les tasques, fins i tot les que hauria de fer el marit, que s'escapoleix: ha de rascar el paper de les parets abans de pintar el pis, ha de pintar les baranes del terrat i del colomar, amb el nen adormit per terra, encerar la cadira que Quimet ha fet i en la qual només pot seure ell... i un llarg etcètera. La seva servitud es demostra d'una manera subtil, amb la construcció d'unes frases amb nombroses elisions, amb verbs d'obligació, i sense cap comentari negatiu ni cap lamentació. Com a clar exemple d'aquesta submissió explica: «Volia que el descalsés i que li posés les sabatilles, de quadrets, de dos colors, de cafè amb llet [...] Abans d'adormir-se volia que li fes fregues d'esperit de vi per tot el cos, pel dolor, deia. A tot el cos perquè deia que el dolor era un espavilat i tiraria més amunt o més avall si deixava trossos tranquils» (p. 68).

D'altra banda, al personatge, aquesta existència li provoca un gran cansament, que Rodoreda mostra al lector més que no pas explica, per exemple, quan llegim que Colometa s'adorm sovint pels racons, sense precisar-ne els motius. A més, per assenyalar-ho, fins i tot físicament, es desmillora molt i, en aquest cas, són unes paraules de Pere, el primer promès, les que ho exposen, quan Colometa ho explica a Quimet, que no es vol adonar de res: «[...] que en Pere, a mi, amb prou feines m'havia conegut, tal com m'havia dit, que abans de cridar-me m'havia hagut de mirar i mirar, perquè estava molt prima» (p. 69). Ara bé, la relació amb Quimet no és només de dependència i de servitud, sinó que aquest personatge desplega una hàbil estratègia per, d'una banda, centrar tota l'atenció de la seva dona i, de l'altra, fer-la patir: l'esment d'una inexistente Maria, un seguit de mals: als queixals, a la

71. A *Isabel i Maria*, protagonitzada per dues dones, la mare i la filla, llegim: «Les dones i la sang semblen germans» (València, 314, 1991, p. 114). També en un conte, «La sang», del recull *Vint-i-dos contes*, la vida de la protagonista està marcada per la sang, concretament per la seva pèrdua amb la menopausa, que vol dir, per la vellesa, amb la por de perdre el marit, atret per una noia jove.

cama..., posteriorment es declara tuberculós...⁷² De fet, sota la identitat de Colometa, ningú no sembla adonar-se d'ella, que esdevé, així, una dona invisible; per exemple, Quimet i els seus amics parlen davant d'ella com si no hi fos i, per tot plegat, exposa: «Estava cansada; em matava treballant i tot reculava. En Quimet no veia que necessitava una mica d'ajuda en comptes de passar-me la vida ajudant, i ningú no s'adonava de mi i tothom em demanava més *com si jo no fos una persona*» (p. 134).⁷³

Ella, que és una dona delicada, segons confessa i demostra, se sent menystinguda, i el llenguatge i l'actitud desconsiderats que adopten envers ella ho reflecteixen; de vegades la tracten com si fos un animal —«ja va plena», assenyala Quimet quan està embarassada—, o bé com una cosa —«està bona», li diuen uns nois, «com si fos un plat de sopa», pensa ella, en aquest cas—, mentre que Quimet la porta a «ensenyar a mossèn Joan», com un trofeu, i, quan va a casa de la mare del marit, la sogra la palpa, com si fos una possessió del seu fill: «Em tocava els braços, no està pas tan prima com això...» (p. 58). Per tot plegat, a més del patiment físic, Colometa es converteix progressivament en una figura que viu angoixada; aquesta angoixa tan arrapada als protagonistes d'obres del segle xx, com he avançat, caracteritza, també, la intimitat del personatge. Trobem, de fet, a la novel·la una declinació àmplia i variada del desassossec mental, exposada sovint d'una manera gràfica, expressiva i planera, l'adient per a la versemblança del personatge; per exemple, quan Colometa recorda que ha comprat unes xicres, sense el permís de Quimet, «[...] el cor se li encongia», quan té por que els senyors on ella treballa reconguin Quimet, «[...] una gota de suor li rodola esquena avall», i molts exemples més que podríem afegir. I és que l'angoixa i el malestar neixen, sovint, per motius fútils, i altres vegades, per raons de més pes, però generalment són provocats per Quimet. I per assenyalar novament, i de manera gràfica, la situació de precarietat del personatge, aquest pateix una segona desposseïció, real i simbòlica alhora, anunciada ja pel nom. A ella, que Quimet ha batejat amb el sobrenom de Colometa, la fan fora, primer, del seu terrat i, després, del seu pis, que esdevé gairebé un colomar, perquè els coloms se n'apoderen: hi viuen, hi crien i ho embruten tot:

Em va buidar la golfa de totes les coses que jo hi tenia: el cove de la roba, les cadires mitjanes, la caixa de la roba bruta, el cistell de les gafes...
—A la Colometa la traiem de casa [p. 85-86].

Veiem, doncs, un resum del primer matrimoni, amb tots els motius anunciats ben presents: desposseïcions, angoixa, cansament, sensació d'empresonament i

72. Apunto, a tall de curiositat, que la majoria d'aquests problemes de salut són els mateixos que Prat pateix a Viena, segons els descriu en les cartes que adreça a Mercè Rodoreda. Vegeu la nota 6.

73. La cursiva és meua.

perill de mort, amb el crit com a expressió, com a manifestació exterior de tot plegat: dolor i denúncia. Voluntat de presència, també.

Pel que fa als coloms, semblen una representació ben evident de tot plegat, seguint la voluntat gràfica, visual, de l'estil rodoredià; de fet, els coloms, que es multipliquen incansables, provoquen una feinada per a Colometa, que els ha d'alimentar, els ha de netejar, fins a un punt en què es converteixen en una autèntica i permanent opressió; per assenyalar-ho ja d'entrada, es relacionen amb l'embut, és a dir, amb una vida que, com aquest estri, s'anirà tornant cada cop més estreta, en el sentit de més angiosa: «Em recordo del colom i de l'embut, perquè en Quimet va comprar l'embut el dia abans d'haver vingut el colom».⁷⁴ Pel que fa al sentit dels coloms, que, com els neguits, creixen en nombre, impossibles de deturar, l'autora ha escrit al pròleg de *Mirall trencat*, referint-se a la lenta maduració de *La plaça del Diamant*: «La veia com una novel·la on dominés l'absurd més desesperat, en la qual els coloms, de tants, agafessin qualitat de malson. Feia camí, a poc a poc, *La plaça del Diamant*». Tenint en compte aquest sentit existencial dels coloms —representació de l'absurd, d'allò incompreensible—, no resulta pas gaire sorprenent que Colometa decideixi, finalment, quan ja no pot més, eliminar-los, deslliurar-se'n; es tracta, de fet, de la primera decisió que pren, tota sola, per oposar-se al marit. Per caminar cap a la llibertat i l'autonomia. I és que, al costat de la revolució col·lectiva, que esclata amb els temps convulsos, hi ha, també, la revolta personal, que desembocarà, un cop morts, coloms i marit, en la recuperació de la identitat pròpia, Natàlia. Per a Jaume Agelet i Garriga, poeta, diplomàtic, amic i admirador de Rodoreda, que viu a París, es tracta d'un dels moments més reeixits del llibre, i així ho exposa en la carta que li escriu, una carta que val la pena reproduir, parcialment, i que Sales incorpora, també, en aquest pròleg que, com he apuntat, es va ampliant en cada nova versió:⁷⁵

Heu escrit un llibre impressionant, sòlid, que quedarà. Els mots de Meredith que heu transcrit com s'avenen amb l'essència de la novel·la! En efecte, un corrent de vida, de vida profunda l'atravessa des del primer capítol —un dels més reeixits.

74. Al darrer capítol, llegim: «[...] i vaig sentir un vent de tempesta que s'arremolinava per dintre de l'embut que ja estava gairebé clos i amb els braços al davant de la cara per salvar-me de no sabia què, vaig fer un crit d'infern».

75. Jaume Agelet i Garriga (Lleida, 1888 - Madrid, 1981), poeta d'ascendència nobiliària que ingressà a la carrera diplomàtica i l'exercí a Viena, Mèxic, Washington, l'Haia i París, on es dedicà a l'ensenyament i es relacionà amb Prat i Rodoreda (AMR, 5.1.2.2). També a *El carrer de les Camèlies* dedicarà un encertat i penetrant comentari, en una carta del 6 de juliol de 1966: «He seguit, sense aturar-me, el curs dels anys accidentats de Cecília, que deixa esquins de vida a cada cantonada. A mida que el temps passa, va creant, ella mateixa, sense adonar-se'n, un clima de malson, de tempestes, de desencisos, d'abrandaments esporàdics. El lector se sent arrossegat per aquest corrent impetuós».

Quin seguit de pàgines belles i suggestives! I la troballa de fer d'una casa un colomar! És la part més lírica del vostre llibre, la més densa de somni. Hi volen els coloms i les ànimes! I la plaça de vendre descrita amb admirable plasticitat, i els aparadors màgics i els interiors tan vius, i les pluges tan bellament pintades, tan carregades de meravella, i la vibració de les hores fosques, en dies d'esdeveniments tràgics i el darrer capítol amb sorprenents llampecs de desvari! El lèxic és viu i ric, i l'estil colpidor, categòric. Un estil que no dubta de si mateix, segur d'haver trobat —i amb raó— el seu camí adient. Cal felicitar-vos i ho faig amb goig [París, 28 gener 1963].

El colom, els coloms esdevenen, doncs, globalment una eficaç representació de l'existència cada cop més difícil de Colometa amb Quimet, d'aquesta identitat, de fet; a *Aloma* Rodoreda ja havia inaugurat la relació/representació amb un altre animal, en aquest cas, una parella de gats —una parella que observa el personatge i que resulta una premonitòria imatge d'un futur trist—, que, com els coloms, es reproduïen amb prolixitat, però, sense fondre's, encara, amb la protagonista, diferentment del que s'esdevé a *La plaça del Diamant*, on, a més, s'apunta ja la metamorfosi, com he avançat.⁷⁶

Pel que fa concretament als coloms, potser resulti pertinent destacar alguns lligams amb l'autora, des dels personals fins als literaris i pictòrics, que fan que hagin esdevingut importants en el seu imaginari, presents ja en obres anteriors, sense arribar al relleu i al sentit que assoleixen a *La plaça del Diamant*. Pel que fa al terreny personal, convé que ens remuntem a la infantesa de Rodoreda, que vol dir, a una Barcelona en què els coloms es trobaven no només als colomars de la ciutat: terrats i jardins de cases, sinó, també, al centre de Barcelona: a la plaça de Catalunya, plena de coloms —allà Aloma els observa, quan hi arriba des de la torre de Sant Gervasi. Nombroses societats dedicades o atretes pels coloms van néixer llavors a Barcelona, una de les quals va ser la Colombòfila, de nom prou explícit, al costat de l'Ateneu, que Rodoreda freqüentava, una societat esmentada a *Mirall trencat*. No resulta, doncs, pas gaire arriscat apuntar que potser aquests ocells representen la Barcelona llunyana de Rodoreda, la que porta dintre seu i la que millor coneix, destruïda, aniquilada en el cos i en l'ànima, amb la guerra. Una ciutat atractiva i culta, però, també, plena de tensions socials, que van desembocar en una guerra sagnant.

A més, a la torre de la infantesa de Rodoreda hi havia, també, un colomar —al terrat, concretament— i ella mateixa ha explicat que, de petita, engelosida per les

76. I: «Recorda quan, de petita, el germà la duia a coll i, amb Daniel la feien volar. Vola, vola, vola!» (Mercè RODOREDA, *Aloma*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938, capítol xiv); mentre que a *La plaça del Diamant*: «I amunt, jo amunt, amunt, Colometa, vola, Colometa... Amb la cara com una taca blanca damunt del negre del dol... amunt, Colometa [...] vola, amunt escales amunt, cap al teu terrat cap al teu colomar...» (p. 187).

atencions de la seva família amb els coloms, en matà les cries de la mateixa manera que Colometa a *La plaça del Diamant*.⁷⁷ Així, actua, també, Maria, la protagonista d'*Isabel i Maria*, i, per tant, els coloms i la mort dels coloms semblen un element/episodi marcadament biogràfic.⁷⁸ Ara bé, aquest lligam esdevé encara més estret, més profund, perquè amb el pas del temps i un cop morts els coloms del casal Gurguí —així l'avi anomenava pomposament la torre—, Rodoreda es refugiava al colomar per escriure; allà se sentia més lliure i independent, segons m'ha explicat la seva veïna, l'esmaltadora Montserrat Xicola. L'alliberació, la independència de Mercè Rodoreda va iniciar-se, doncs, amb l'escriptura en la solitud d'un colomar buit.⁷⁹ Montserrat, que de nena anava a jugar amb el fill de Rodoreda, recorda que la rebia la mare de la novel·lista: «Quan m'obria la porta el primer que veia, a la dreta, era l'esquifida escala que anava al terrat. Moltes vegades amb en Jordi hi pujàvem per córrer i jugar a fet. Entràvem al colomar que hi havia al mig del terrat. Era una construcció de maons, com una cambra amb finestres horitzontals, tocant el sostre. A dins no hi havia res. Recordo una atmosfera groga i empol·sinada. La Mercè, anys més tard, em va explicar que quan va començar a escriure ho feia al colomar de casa seva per estar tranquil·la i concentrar-se millor. Des d'allí sentia els coloms de la meua àvia que no paraven, n'hi havia molts. El colomar de la meua àvia era molt diferent, ple de vida. On els coloms papurrejaven tot el dia».⁸⁰

Però, també, hi ha relacions literàries i podem esmentar el nom d'una autora per la qual Rodoreda sentí un autèntic enamorament, com he avançat, la narradora neozelandesa Katherine Mansfield, la qual, fins i tot, estudià com a contista,

77. Per exemple, a l'entrevista de José MARTÍ GÓMEZ, «Mercè Rodoreda, amnésica parcial», *El Correo Catalán* (16 juliol 1969), llegim: «Yo era hija única, en mi casa compraron palomos y yo tuve celos de ellos y con mis ocho años me dediqué a destruir sus hijos. Eran celos porque mis padres no estaban enteramente por mí».

78. A *Isabel i Maria*, p. 173, Maria, la nena, descriu com mata els coloms: «Vaig ficar la mà sota d'un colom, vaig agafar els ous i els vaig començar a sacsejar amb fúria; després els vaig tornar al seu lloc [...] Vaig esguerrar totes les cries». Ja abans, Maria ha destacat: «L'aparició de l'oncle Lluís i de la parella de coloms van ser les dues coses que em van començar a fer nosa en la vida» (p. 171). A *La plaça del Diamant* es tractarà d'un embut i d'un colom, com hem vist: neguits sempre.

79. A *Mirall trencat*, el pintor Masdeu només se sent feliç quan pinta i el narrador destaca: «Des del seu colomar, tot mirant l'estesa de terrats plens de roba blanca que la marinada feia gronxar, pensava que no s'hauria volgut canviar amb ningú» (capítol XIII, «El pintor Masdeu»). La cursiva és meua.

80. Agraeixo a Montserrat Xicola la informació, així com l'escrit inèdit que m'ha donat, en el qual recorda la casa de Rodoreda. Les cries de coloms de l'àvia de Xicola, a més, semblen un model per a les de Quimet: «Encara que no m'agradaven els coloms i no tenia gens de comunicació amb l'àvia, em feia gràcia el resultat dels creuaments que aconseguia. El plomatge dels seus colors era original. Uns portaven caputxeta i eren molt blancs, d'altres tenien els cossos foscos i les ales clares amb les puntes pintades de negre i n'hi havia uns que es bellugaven esbojarradament, corrent d'un lloc a l'altre. Havia fet covar els ous a les gallines i, sembla que les gallines tenen la temperatura més alta i així sortien ells...».

segons apunta en una carta adreçada a Anna Murià.⁸¹ Es tracta d'una autora que acostuma a insinuar, a suggerir, més que no pas a explicar amb prolixitat, i generalment des del subjectivisme, des del punt de vista d'un personatge determinat, innocent, en general. De fet, aquesta influència de Mansfield sembla decisiva per a Rodoreda, escriptora, i ella sempre la reivindicà: la d'una escriptura col·loquial, que defuig el melodrama —que la temptà en els orígens—, lleugera i plena de malícia. A més, i per al que ens interessa aquí, Mansfield va escriure un conte titulat «Mr. and Mrs. Dove» («El senyor i la senyora Colom»), justament, del recull *The garden party* (1922), i titulà un altre recull *The doves nest* (1923) (titulat en la traducció catalana *Un niu de tórtres*); al conte, la parella protagonista, amb uns coloms que es passegen al seu voltant, s'identifica de manera progressiva amb el comportament d'aquests ocells, tan internament com externament. El conte com el títol del recull ens permeten de posar-los en relació amb la novel·la de Colometa, on també es narra la vida d'un matrimoni, relacionada estretament amb els coloms. I, alhora, representada per uns coloms arrogants i submissors, com Quimet respecte de Colometa.

En un altre camp artístic, la pintura, cal esmentar novament el nom de Picasso, marcat pel Mediterrani, que va pintar nombrosos coloms —el seu pare era professor de dibuix i pintor acadèmic, de coloms, preferentment—, un dels quals assolí un relleu especial i va ser conegut com el «colom de la pau»: un colom blanc sobre un fons negre, que va ser el motiu del cartell del Congrés Mundial des Partisans de la Paix, celebrat del 20 al 23 d'abril de 1949, a la sala Pleyel de París, un congrés que va ser presidit per Louis Aragon. Picasso, un republicà compromès contra les guerres, en general, i contra la Civil, molt en particular, que ajudà els catalans, feia emmarcar les pintures a la botiga de Rosita Castelucho i Just Cabot, com Rodoreda, i en una carta que la novel·lista escriu al seu company destaca que la parella «[...] em van dir que en aquell moment acabava de marxar un compatriota meu. Qui? Picasso».⁸² A més, entre les postals que Rodoreda va enviar a Prat, n'hi ha una que reproduceix una pintura de Picasso amb dos animals ben rodoredians: un gat ferotge que es menja un ocell, representació de la violència de la guerra. A París, de fet, Rodoreda seguia de prop l'actualitat literària i artística; llegia, per exemple, *Les Temps Modernes*, revista dirigida per Sartre, i *L'Oeil*, una prestigiosa revista d'art; es va adonar, doncs, clarament, del paper central de Picasso en l'art del segle xx. Aquest breu apunt pot servir per destacar que si la imatge dels coloms és clara i té un sentit ben precís a *La plaça del Diamant*, el seu origen té diverses justificacions. Els coloms, en tot cas, formen part de l'imaginari de l'autora: neixen ja de la seva vida i, posteriorment,

81. Vegeu, en aquest sentit, Carme ARNAU, «Mercè Rodoreda, contista», a *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000, p. 15-20.

82. Carta del 12 de juliol de 1953.

queden enriquits per les lectures i fins i tot la pintura. Passen, posteriorment, a l'obra, cada cop d'una manera més alambinada, amb més sentits, però sempre amb una imatge ben visual, que marca la novel·la que presideixen, la novel·la de Colometa, cal no oblidar-ho. I sobretot s'imposen al lector; queden, així, en la seva memòria.⁸³ Més d'una traducció ha adoptat els coloms per al títol: l'anglesa, per exemple, es titula *The pigeon girl*, mentre que l'americana és *The time of doves*, amb coloms a la portada, a més, com un reclam.

3.2. La iniciació col·lectiva: l'Apocalipsi

Pel que fa al segon itinerari de coneixement, de formació, resulta gairebé idèntic al primer, amb les mateixes etapes o proves que el marquen, però molt més dures: la desposseïció, l'enclaustrament i la mort, real ara, del marit i dels amics, de coneguts... I el fet de vorejar, ella mateixa, la mort i la folia, amb l'impuls fins i tot cap al suïcidi. Amb el crit, també, com a deslliurament, al final, de tot el passat, que vol dir, de la identitat de Colometa, globalment. Ara bé, a més de la mort, trobem una nova experiència inèdita i cabdal, la del mal, perquè, en aquest cas, la iniciació estarà marcada i presidida per la guerra, una guerra ben concreta. De fet, a la novel·la, Rodoreda, lluny ja de les guerres, les identifica amb el mal. I és que, amb la guerra, el patiment de Colometa, amb el cos i amb l'ànima, no fa més que intensificar-se, que exasperar-se —amb la fam, la precarietat, la por de perdre-ho tot...—, i, per tant, l'angoixa esdevé molt més profunda, molt més intensa; tant, que fins i tot mira amb una distanciada ironia els neguits anteriors. Un nou infern, doncs, de més volada. De vegades, fins i tot, inefable, que no es pot explicar amb paraules, repeteix Colometa, que no troba els mots adients per reflectir-lo. I, diferentment de l'anterior procés, les proves esdevenen col·lectives, les del barri de Gràcia, representació de Barcelona i de Catalunya, en definitiva, un autèntic microcosmos —en una torre, únicament, es concentrarà a *Mirall trencat*. Tot, perfectament travat.

Pel que fa concretament a la nova desposseïció, és encara més radical, més total, i Colometa s'ha de malvendre totes les pertinences, per culpa d'una escassetat que només fa que créixer, la d'un temps progressivament difícil. I novament, sempre innocent, és objecte d'abusos. Esdevé la víctima espoliada, que es queda finalment sense res; s'ha de despendre, així, de tot el que constituïa el seu migrat patrimoni: «[...] els llençols brodats, el joc de taula bo, els coberts... m'ho compraven les que treballaven amb mi a l'ajuntament i després s'ho venien i feien negoci»; i, posteriorment: «Sense feina, sense res a la vista, vaig acabar de vendre'm tot el que tenia: el

83. De fet, Rodoreda també va escriure un conte força melodramàtic, «Abans de morir», del recull *Vint-i-dos contes*, on una parella de coloms són importants en l'inici d'unes relacions complexes que es clouen amb el suïcidi de la dona.

meu llit de noia, el matalàs del llit de les columnes, el rellotge d'en Quimet que volia donar al nen quan fos gran. Tota la roba. Les copes, les xicres, el bufet... I quan ja no em quedava res, fora d'aquelles monedes que em semblaven sagrades, vaig agafar la vergonya pel coll i me'n vaig anar a casa dels meus amos antics» (p. 176-177). I, a la fi, Colometa, fins i tot s'ha de desfer de les monedes d'or que li havia regalat mossèn Joan, molt valuoses per a ella —com si fossin un talismà rodó, ben característic de l'obra rodorediana, d'altra banda—,⁸⁴ i, per assenyalar el que això representa, destaca, amb una gran expressivitat, que va ser «[...] com si m'arrenquessin de viu en viu tots els queixals de la boca». Un segon i definitiu despullament, doncs, que podem veure, també, com una imatge contundent de la tràgica situació de l'exiliat o l'exiliada, com destacaré. De l'exili, del qual Rodoreda ha escrit: «T'adones que no ets res».⁸⁵ I podríem afegir: i que no tens res, que ho has perdut tot. I, pel que fa a la mort col·lectiva, llegim: «Joves i vells, tothom a la guerra, i la guerra els xuclava i els donava la mort», mentre que, pel que fa a la individual, ben personal, Quimet hi mor; de fet, la mort del darrer colom serà una mena de correlat objectiu de la del marit, esdevinguda lluny de Barcelona, al front, de la qual, per tant, Colometa no ha pogut ser testimoni —i esdevé un cop més present l'estret lligam entre Quimet i els coloms. Així, quan la protagonista s'assabenta que Quimet i Cintet han traspassat al front, puja al terrat i és testimoni de la mort de l'últim colom; mentrestant, Quimet, tot sol a les terres ermes d'Aragó, es convertirà en uns ossos anònims, aquests ossos que Rodoreda identifica amb la mort, sense cap sepultura per perpetuar nom ni memòria, en aquest cas.⁸⁶

I a dintre, al fons, de panxa enlaire, hi havia un colom, aquell de les llunetes. Tenia les plomes del coll mullades per la suor de la mort, els ulls de la mort, els ulls enlleganyats. Ossos i ploma. Li vaig tocar les potes, tot just passar-li el dit pel damunt, plegades endintre, amb els ditets fent ganxo avall. Ja estava fred. I el vaig deixar allí, que havia estat a casa seva. I vaig tancar la porta i vaig tornar al pis [p. 171].

Ara, a més, la protagonista també ha d'experimentar una prova de particular duresa, lligada a l'experiència del mal, una autèntica baixada als inferns, per tornar a renéixer, com si hagués de viure el propi traspàs, com si hagués de sortir, literalment, del «forat de la mort». Es tracta d'un procés que Carles Miralles considera

84. Es tracta d'una constant de la seva producció, que adopta diverses formes: unes monedes a *Jardí vora el mar*, les perles i el gla del paraigua a *Mirall trencat*, una boleta de resina a *La mort i la primavera*. Vegeu *La mort i la primavera*, ed. a cura de Carme Arnau, Barcelona, Fundació Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans, 1997, p. 111, nota 44.

85. Respostes de Rodoreda a Carmen Alcalde, AMR, 6.4.2.7. Vegeu la nota 10.

86. Per a Rodoreda la mort es lliga als ossos; així ho destaca igualment a Carmen Alcalde. Vegeu la nota anterior.

ben encertadament com una catàbasi.⁸⁷ La lectura dels clàssics, de fet, va ser molt important per a Rodoreda —amiga i admiradora de Carles Riba, poeta i traductor—, i la seva producció poètica n'és un bon exemple, amb episodis i figures de l'*Odissea*. Per confirmar-ho, Colometa explicarà: «Em va costar d'aixecar el cap, però de mica en mica tornava a la vida després d'haver viscut al forat de la mort». I, per deixar constància d'aquesta inèdita i darrera etapa, sembla que el parlar de Colometa, en algun moment puntual, recorri a la solemnitat dels textos clàssics, com demostra la imatge del pont que ha de travessar, després de sortir del forat de la mort, justament: «un pont tan alt i tan estret i tan llarg».

I és que, morts el marit i els amics, Colometa fins i tot pateix la temptació de matar aquells qui més estima, els fills, i de suïcidar-se després. I quan ho planeja, en somnis, es veu actuant com ho va fer quan es va desfer dels coloms: sacsejant els ous/fills. De fet, en aquest període, Colometa també ha de viure l'experiència cabdal del mal, sense la qual no hi pot haver un autèntic coneixement de la vida⁸⁸ —diversos autors ho destaquen i, per citar-ne només un exemple, segons Dostoievski, es fa necessària a les portes del coneixement—; es tracta d'un mal que esdevindrà omnipresent a *Quanta, quanta guerra...*, viatge al cor de la guerra, en aquest cas. Així, en un dels capítols més emotius i aconseguits de *La plaça del Diamant*, el xxxv, la protagonista entra en una església i, en una mena de somni despert, provocat per la gana i la por, només ella veu i escolta unes veus que són, justament, les d'uns àngels que semblen ben bé aquest àngel de la història, al qual s'ha referit Walter Benjamin, un àngel angoixat per la destrucció del passat, per les ruïnes que ha deixat, un àngel que l'autor berlinès identifica amb el quadre de Paul Klee —un pintor que va interessar molt Rodoreda— *Angelus Novus*:⁸⁹

[...] un cant d'àngels, però un cant d'àngels enrabiats que renyaven la gent i els explicaven que estaven davant de *les ànimes de tots els soldats morts a la guerra i el cant deia que miressin el mal, que Déu feia vessar de l'altar; que Déu els ensenyava el mal que s'havia fet perquè tots resessin per acabar amb el mal* [p. 187].⁹⁰

87. «“En el forat de la mort”. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa», a *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, p. 178-188.

88. És aquesta, també, una altra diferència fonamental amb *Aloma*, novel·la de joventut, en la qual no existia aquesta realitat, aportada per la guerra, justament. Una gran profunditat, doncs.

89. Rodoreda ja va destacar, al pròleg de *Mirall trencat* i, també, al de *Quanta, quanta guerra...*, la importància que tenien els àngels en la seva obra. Aquí, ens poden recordar l'àngel de la història, aquesta història decisiva en la novel·la que ens ocupa, al qual s'ha referit Benjamin, que encarna en un àngel, amb la cara girada cap al passat, en el qual veu una catàstrofe única, «que acumula sin cesar ruïna sobre ruïna y se las arroja a sus pies [...] Tal tempestad es lo que llamamos progreso». *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 82.

90. La cursiva és meua.

La guerra, doncs, representa aquestes dues experiències que porten al límit la condició humana: la mort i el mal. A més, durant la guerra i, sobretot, la postguerra, la soledat i la sensació d'empresonament s'intensifiquen per a Colometa i, fins i tot, s'imposa la marginació que arrossega la dictadura franquista per als vençuts, per als republicans, sense, però, que mai no s'anomeni directament. L'animació de la primera part, les converses i les celebracions als carrers de la ciutat deixen pas a una mena de toc de queda, propi dels règims policials, dictatorials, amb els escenaris deserts, amb què Colometa ja no pot ni tan sols cridar, emmordassada, estigmatitzada, perquè ella és la dona d'un combatent mort:

Volia cridar i la veu no em sortia. Volia cridar que vinguessin els veïns, que vingués la policia, que vingués algú a empaitar aquelles mans i quan ja tenia el crit a punt de sortir, em repensava i tancava el crit a dintre perquè la policia m'hauria agafat perquè en Quimet havia mort a la guerra [p. 182].

I així, passem de l'univers naïf de l'inici, el del Gènesi, al més terrible de l'Apocalipsi, que representa de manera visual i pictòrica un quadre ple de violència, al qual ja m'he referit: unes llagostes fantàstiques, imaginatives, que maten a cops de cua. Dels coloms d'aspecte tranquil, però que es multipliquen incansables i turmentadors —aquesta maternitat que tan profundament trasbalsa—, a les llagostes, cruels i assassines. Així, si he apuntat la relació de la novel·la amb la pintura, i recordem la dita horaciana cèlebre «ut pictura poesis», que considera la poesia una pintura dotada de paraula i la pintura una poesia muda, aquest quadre, repetidament esmentat, n'és un bon exemple. Per assenyalar-ne la importància, en presentar la senyora Enriqueta a l'interlocutor, una figura que sembla que encarna el seny popular, la funció de la mare morta, la narradora ja esmenta el quadre, com si fos gairebé un tret del personatge —aquests objectes que s'hi lliguen estretament i que gairebé tenen la mateixa categoria—, i no es pot estar de descriure'l, de manera minuciosa, amb una paleta de dos colors ben significatius, el groc i el vermell:

Tenia un quadre penjat amb un cordill groc i vermell, que figurava tot de llagostes amb corona d'or, cara d'home i cabells de dona, i tota l'herba al voltant de les llagostes, que sortien d'un pou, era cremada, i el mar al fons, i el cel per sobre, eren de color de sang de bou i les llagostes duïen cuirassa de ferro i maven a cops de cua [p. 37-38].

A Colometa, el quadre se li fa present més d'una vegada i els nens sempre s'hi acosten per mirar-lo amb cara d'amoïnats; és per aquest motiu que la senyora Enriqueta el regala a la Rita, quan aquesta es casa, llunyanes ja les guerres. També Colometa hi pensa, el dia del seu casament, justament, quan mossèn Joan fa un sermó on descriu un paisatge idíl·lic, que ens transporta al Gènesi, com he

apuntat; i, mentre Colometa l'escolta, pensa què diria «[...] si un dia podia veure el quadre de les llagostes amb el cap tan barrejat, que mataven a cops de cua...». Ens podem preguntar la raó d'aquesta oposició tan flagrant, d'aquesta mena d'oxímoron, entre un paisatge delicat i un quadre esgarriós; i la probable resposta és que Colometa contraposa el Gènesi i l'Apocalipsi. La seva joventut, globalment, un món innocent, i un altre món dominat per la tragèdia —la terra cremada, les llagostes que maten...—, el que la guerra presideix i que marcarà, també, una postguerra eixorca. Pel que fa al sermó, les referències al Gènesi són prou clares i conegudes, com hem vist, mentre que la imatge de les llagostes fantàstiques prové de l'Apocalipsi (9), com va notar Loreto Busquets;⁹¹ de fet, s'hi narra que, quan el cinquè àngel tocà la trompeta, s'obrí el pou de l'abisme, d'on sortí un fum que va obscurir l'aire i el sol, precedit de l'aparició d'unes llagostes, a les quals es va dir que no fessin mal a l'herba ni als arbres, sinó únicament als homes sense el segell de Déu al front. Els cabells d'aquestes llagostes eren com de dona i les dents, de lleó, duïen cuirasses de ferro i amb les cues podien fer mal als homes durant cinc mesos. Evidentment, el paral·lelisme amb les llagostes del quadre rodoredià resulta clar, la qual cosa demostra, un cop més, la importància de la Bíblia per a Rodoreda, amb imatges plenes de força i crueltat, que impacten el lector. Diferents il·lustracions, tapisseries i vitralls, ja en l'època medieval, s'hi van inspirar; malgrat la dificultat de la presentació, posteriorment, Albrecht Dürer s'hi va centrar, i, més endavant, va atreure els romànics, William Blake, per citar un exemple.

A *La plaça del Diamant*, la novel·la de la guerra, Rodoreda inclou l'apocalíptic quadre de les llagostes, en el qual l'aigua i el cel de color blau del sermó de mossèn Joan s'han tenyit del vermell de la sang, de bou, concretament —l'olor de «la sang és olor de mort», llegim—; aquest color que acostuma a simbolitzar el martiri i la mort. I, també, el patiment. Així, a les llagostes del quadre es poden oposar els coloms, com he avançat. I els dos animals són com una mena de *mise en abyme*, ben visual, de les dues èpoques reflectides a l'obra: la pau —no exempta però de neguits, de petits neguits de tot tipus— i la guerra, quan els neguits esdevenen terribles. Amb dues estètiques ben diferents per representar-les, la de l'horror i el grotesc, en el darrer cas —que serà present a *Quanta, quanta guerra...*

Ara bé, tot plegat queda emmarcat, però, sobretot, emmascarat, dins l'estricta quotidianitat d'una «modesta criatura», que demostra que va molt més enllà del que aquest qualificatiu ens permetia d'esperar d'ella, una figura de gran enteresa. I, gràcies a l'abolició de les distàncies entre personatge i lector, aquest pot penetrar al bell mig del patiment i de l'angoixa de Colometa. En referència a *El procés*, de

91. Loreto BUSQUETS, «El mite de la culpa a *La plaça del Diamant*», a *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1985, p. 303-319.

Franz Kafka, André Gide va destacar: «L'angoisse que ce livre respire est, par moments, presque intolérable, car comment ne pas se dire sans cesse cet être traqué c'est moi?».⁹² I la mateixa impressió que experimentava Gide és la del lector de *La plaça del Diamant*, en general, i la de Prat, molt en particular, que va ser-ne el primer; per tant, la voluntat de l'autora de fer una obra kafkiana, també en aquest sentit, s'acompleix plenament. Recordem que, per a Albert Camus, el sentiment de l'absurd neix de la desproporció, del contrast profund entre l'home i la vida, del divorci entre l'actor i el decorat. Una desproporció evident per les proves que Colometa ha d'endurar. Així ho exposa Prat, amb la seva sensibilitat de bon lector:

Totes aquestes pàgines, poètiques i patètiques, sense un gra de sentimentalisme, m'han emocionat profundament, i les últimes m'han deixat sense alè. Sembla mentida que amb elements tan simples es pugui arribar a una tensió tan extraordinària, a estones inaguantable. Se m'ha nuat el coll tres o quatre vegades: hi ha pàgines d'una veritat que esborrona. Aquest equilibri perfecte entre el dramatisme, la poesia i la banalitat, molt poca gent el deu haver aconseguit i a Catalunya, evidentment, ningú —ni de lluny [...] El tros de la colònia, el de l'església, el del sulfuman, no es poden llegir seguits, almenys jo; he tingut de parar dues o tres vegades, perquè no podia més. Si tota la novel·la queda així, o per l'estil, ja podries plegar. A cap de les novel·les castellanques que he llegit hi ha troços que es puguin comparar amb aquests. Tot i que no t'hi assembles gens, fas pensar, per la força terrible d'aquestes pàgines, a Faulkner, en els millors moments: començament de *Llum d'agost*, etc. Et felicito [11 setembre 1960].

Rodoreda demostra, així, que ha sabut penetrar de manera convincent, com a gran constructora de personatges, en la intimitat d'una figura que només aparentment podem considerar una «modesta criatura». I, sobretot, s'ha «endinsat, sense perdre-s'hi, en el cor humà, en l'essència de la vida», com havia assenyalat, en referència als autèntics creadors. Per això, com Mercè Rodoreda destacava a Joan Sales, *La plaça del Diamant* és una novel·la greu, i Colometa, que la presideix, un personatge de gran densitat, que primer sembla de comèdia i que després esdevé clarament de tragèdia, una evolució de gran coherència, a desgrat de la dificultat del canvi, un canvi que feia por a l'autora.⁹³ Una evolució que esdevé del tot convincent i que emmiralla, a més, dos moments de la ciutat, del país... Ara bé, la Guerra Civil pot representar, també, pel tractament en profunditat amb què la sap presentar l'autora, totes les guerres, mentre que Colometa, una figura concreta, pot encarnar les dones que les van patir amb enteresa, però, això sí, amb el crit com a personal manifestació de dolor. Enllaça, així, amb diverses creacions pictòriques i escultòriques, com he apun-

92. Vicent JOUVE, *L'effet personnage dans le roman*, 1992, p. 130-131.

93. Dolors OLLER i Carme ARNAU, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991).

tat. L'obra literària rodorediana, l'escriptura, doncs, precisa encara més: soledat, angoixa, desposseïció, manca de llibertat, morts diverses... configuren la vida d'un personatge, en el qual podem veure, també, la imatge de l'exiliat o l'exiliada, aquesta figura central del segle xx —una figura, també, d'àmplia tradició literària i ja d'ençà del Romanticisme. Des d'aquesta perspectiva, doncs, Colometa no és pas una modesta criatura, sinó més aviat un arquetipus, com l'autora volia, o, com va destacar Prat, «una reina», perquè aconsegueix transitar per les experiències centrals de la condició humana, en una època de gran duresa, una època dominada per una història hostil, sense perdre mai ni la innocència ni la rectitud que marquen la seva vida, una vida realment infernal. Per això, el crit que finalment Colometa deixarà escapar serà un crit d'infern, el que ha representat, profundament, la seva vida amb aquesta identitat. Ara bé, abans, amb el ganivet que porta escriu el seu nom a la porta de la casa on ha viscut, quan tothom la coneixia amb aquest sobrenom, amb aquesta identitat. L'escriptura, doncs, com a afirmació testimoniata i, també, com a alliberació catàrtica. Com el nom en una làpida, el d'una morta, ella mateixa, amb aquest sobrenom. Un crit que assenyalava, a més, el deslliurament —com una mena de nou part de si mateixa, ara, d'una manera gairebé física, material.

O com si es tractés d'un vòmit, aquest vòmit que marcarà el dur aprenentatge de la vida de Cecília Ce, la protagonista de la següent novel·la, que, anant més enllà de la situació de Colometa, esdevindrà una autèntica i radical desarrelada, sempre melancòlica. En el cas de la senyora Natàlia, melancòlica, també, el vòmit sembla insignificant, «[...] una mica de cosa de no-res», però arrossega un tros important de la seva vida:

Un crit que devia fer molts anys que duia a dintre i amb aquell crit, tan ample que li havia costat de passar-me pel coll, em va sortir de la boca una mica de cosa de no-res, com un escarbat de saliva... i aquella mica de cosa de no-res que havia viscut tant de temps tancada a dintre, era la meva joventut que fugia amb un crit que no sabia ben bé què era... ¿abandonament? [p. 249-250].

I aquesta mica de cosa de no-res —una expressió que Rodoreda emprava repetidament— pot representar, també, el «buit final de tota vida humana», per dir-ho com Prat, que li escriu:

La plaça és tan bona que pot agradar a gent molt diversa per motius molt diferents. És el secret dels grans llibres. A mi, el que més m'interessa de *La plaça*, el que més m'impresiona, és una mena de buit interior, una mena de pou al·lucinant que encara no sé com definir i que no sabia dir com has aconseguit. Aquest buit em fa pensar en el lema de *L'être et le néant* de Sartre («Ce qui compte dans un vase c'est le vide du milieu», més o menys). És el buit final de tota vida humana [...] En fi: a *La plaça* hi ha per a tots els gustos. Per això és una gran novel·la [6 agost 1962].

Ara bé, aquest deslliurament només és possible després que Colometa ha superat totes les proves que una vida de gran duresa li ha posat al davant, sense moure's de la ciutat. La plaça del Diamant, doncs, l'escenari amb què s'obre la novel·la, la tanca, també, amb una tímida esperança. I és que no acostuma a haver-hi anada sense retorn. Quan, finalment, Rodoreda accepta aquest títol, escriu a Sales:

En quant al títol, deixem, doncs, *La plaça del Diamant*. No cal canviar res. És prou important el que passa en aquesta plaça per justificar el títol. Quan comença la novel·la, tota la vida de Colometa canvia a la plaça del Diamant. I al darrer capítol, quan Colometa torna a la plaça del Diamant és perquè prengui consciència de la seva realitat, que és bona [10 juliol 1961].

4. LLUMS, OMBRES I REFLEXOS: UNA POÈTICA DE LA MIRADA

«Els ulls són el mirall de l'ànima i del món», va escriure Mercè Rodoreda, al pròleg de *Mirall trencat*. Un doble mirall, doncs, de dins a fora i de fora a dins, on el que s'ha observat queda emmagatzemat, esperant l'oportunitat de fer-se un altre cop present, gràcies als ulls de la memòria, una mena d'ulls interiors, en aquest cas; i ara, amb la possibilitat de passar a la creació, l'escriptura o la pintura, i oferir-se, així, al lector, o a l'espectador, amb una voluntat de comunicació i de permanència. De fet, la memòria visual acostuma a ser una mena de gran basar, de fonamental importància en tot creador, com en el cas de Mercè Rodoreda, que, en respondre la pregunta del «Qüestionari Proust» sobre quina era la seva ocupació preferida, va contestar que mirar, mentre que va assenyalar que la pitjor desgràcia seria per a ella no poder mirar.⁹⁴ I a *La plaça del Diamant*, a l'hora d'escriure, de vegades, sembla reveure tot allò que l'envoltava, especialment objectes característics dels anys en què vivia a Barcelona, arrelada al barri de Sant Gervasi de Cassoles, a prop de Gràcia, un espai geogràfic central del seu imaginari, com es reflecteix en aquesta però, també, en altres novel·les. Al pròleg que va escriure per a l'edició vint-i-sisena de *La plaça del Diamant* va apuntar, per confirmar-ho:

Sant Gervasi no és pas lluny de Gràcia. Coneixia, perquè hi anava a les tardes amb el meu avi, els cinemes Trilla, Smart i Mundial. Coneixia el mercat de Santa Isabel, on als quatre o cinc anys anava, cap al tard, als estius, amb una senyora veïna a comprar peix després de travessar el torrent de l'Olla. Als quinze o disset anys, i durant molt de temps, anàvem amb la meua mare a passejar cada tarda pel carrer Major. Hi entràvem per la rambla del Prat, el baixàvem fins als Jardinets i el pujàvem per la vorera contrària. Miràvem aparadors.

94. Lluís PERMANYER, «Cuestionario Proust», *La Vanguardia* (14 octubre 1979).

Recorreguts per Barcelona, doncs, uns recorreguts que resulten fonamentals en la caracterització dels personatges. I, de retop, dels espais urbans en l'obra rodorediana, en general, i a *La plaça del Diamant*, de manera ben especial. D'altra banda, Rodoreda demostra que posseeix, també, una poderosa imaginació, perquè, si d'una banda és capaç de trobar les paraules i les estratègies necessàries per recrear, amb una gran precisió, el que els seus personatges van observar, també sap imaginar el que resulta més eficaç per crear un sentit determinat a la novel·la, aquell que li interessa en cada moment, per fer-la «veure», literalment, al lector, com es proposa. I aquesta visualitat que recorre a tècniques pictòriques, més d'una vegada, és un dels trets més destacats del valorat estil rodoredià de postguerra. De fet, a *La plaça del Diamant* tot neix d'uns ulls, d'una mirada que es transforma, la de la seva protagonista: atenta i precisa, de vegades, somniadora, d'altres. Es tracta d'una percepció que també pot quedar enterbolida, alterada, per l'angoixa i per la precarietat, i fregar, llavors, l'al·lucinació, la folia, fins i tot. Aquest desballestament íntim que, també, la mirada pot reflectir. Diversos filtres, doncs, fan néixer el món en què viu immers el personatge i, de retop, formen una novel·la que, també des d'aquesta perspectiva, esdevé canviant com un tornassol. I és que som el que veiem, o, més ben dit, a l'inrevés, el que veiem explica qui som i, fins i tot, com som.⁹⁵ En aquest sentit, cal tenir present que per als grecs viure no era pas com per a nosaltres respirar sinó veure, mentre que morir era, lògicament, perdre la vista. Nosaltres diem «l'últim sospir», però ells deien «l'última mirada».⁹⁶ De fet, des de Plató, segons s'ha destacat, la filosofia i la cultura occidental han tingut un biaix ocular, amb la vista com a sentit dominant, perquè els ulls són la porta del «jo», anatòmicament extensió del cervell. Per a Plató, doncs, la vista era el sentit més noble, mentre que Rilke, novament, va destacar que cal entendre l'ull com a «finestra de l'ànima»:

L'œil ... par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création : qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers.⁹⁷

95. «[...] si hi ha una cosa que parla del nostre jo global és la nostra particular i relativa manera de veure el món. La forma de donar-se l'objecte és projecció del subjecte, és el mateix subjecte». Ho ha notat amb encert Loreto BUSQUETS, en l'article «El mite de la culpa a *La plaça del Diamant*», a *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, 1985, centrat en una lectura psicoanalítica de la novel·la.

96. Paraules de Régis Débray, citades per Rosa MARTÍNEZ-ARTERO, *El retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 26.

97. Citació de Rilke a Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964, p. 82-83.

I si copio aquest fragment és perquè sembla que reflecteix, ben bé, el pensament de Mercè Rodoreda, una autora marcada, també, pels clàssics, de manera subtil en l'obra en prosa, més clara en la poètica; i tot plegat forma una poètica en la qual els ulls assoleixen una importància capital, una poètica que podem denominar *de la mirada* i que l'autora apuntava, amb dubtes i vacil·lacions, a l'*Aloma* d'abans de la guerra i que ja esdevé d'una extrema complexitat i subtileza a *La plaça del Diamant* —la qual cosa es reflecteix en la reescriptura d'*Aloma*, a la postguerra. Un exemple concret, Colometa, decidida a morir, pensa que, quan ella manqui, tot desapareixerà. Perquè si, d'una banda, viure és mirar, de l'altra, l'existència del món depèn d'una mirada que li dona la vida, com si l'infantés: «L'endemà, cap cosa, ni bonica ni lletja, no se m'aturaria davant dels ulls. Encara se m'hi aturaven les coses, totes se'm quedaven davant dels meus ulls com si abans de morir hi volguessin viure per sempre. I el vidre dels meus ulls ho prenia tot» (p. 191).

I notem, d'una banda, la personificació dels objectes, la importància dels quals assenyala, i, de l'altra, els mots emprats, *vidre/ulls*, com si es tractés realment d'un objectiu fotogràfic o d'un mirall, aquest mirall que acostuma a tenir un paper destacat en la pintura, on és un objecte útil i recurrent, de vegades per reproduir la imatge del mateix pintor o bé d'altres com una estratègia en la composició. De fet, la possibilitat de veure i l'encert de fer veure la realitat des d'òptiques diferents, que vol dir, de crear mons personals, és un dels objectius principals i de màxim interès de la literatura.⁹⁸ L'autor, l'artista, ens ofereix en la seva obra una mirada pròpia, amb la qual configura un univers que porta la seva empremta, bàsicament amb paraules, l'escriptor, o bé amb formes i colors, el pintor. Les tècniques, però, també es poden intercanviar: recordem de nou la màxima horaciana cèlebre «ut poesis pictura». D'això, n'és ben conscient Mercè Rodoreda, pintora, també, que, quan s'entusiasma pintant, a París, a l'inici dels cinquanta, destaca que mai no s'ho havia passat tan bé. I, alhora, manifesta la satisfacció d'haver trobat un camí personal, justament, com a pintora: «Ahir, diumenge al matí vaig fer un cinquè quadre. *Ja tinc estil i un món*».⁹⁹ I aquest és, certament, també, el seu cas com a escriptora amb *La plaça del Diamant*, on ja crea un món amb una empremta personal, el primer i excel·lent exemple de novel·la de postguerra, després de molts anys de silenci en aquest gènere.¹⁰⁰ Es tracta d'una novel·la en la qual el món neix des de la perspectiva de Colometa, des de la mirada/personalitat d'aquesta figura, una mi-

98. Així ho destaquen, també, Yvette SÁNCHEZ i Rolland SPILLER, *La poètica de la mirada*, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 9, en què destaquen la importància de la mirada en diversos autors.

99. Dilluns, 6 de juliol de 1953. La cursiva és meva.

100. La seva primera novel·la de postguerra és, de fet, *Jardí vora el mar*, que presentà al Premi Joanot Martorell de 1959, sense èxit, i que tornà a escriure, posteriorment. Vegeu Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, 2000, p. 59-63.

rada que crea una novel·la, només aparentment senzilla, i que la crítica nord-americana va definir, amb gran encert, com a meravellosa i estranya. Recordem, també, les paraules de l'autora, per defensar el seu personatge, que vol dir, la categoria d'una mirada determinada, amb el segell d'una mena d'innocència, que ella privilegia: «Veure el món amb ulls d'infant, en un constant meravellament, no és pas ser beneït sinó tot el contrari». I per aconseguir-ho, Rodoreda ha trobat, sobretot, «[...] el mitjà d'expressió, l'estil. Hi ha escriptors que el troben de seguida, d'altres triguen molt, d'altres no el troben mai».¹⁰¹ Així, gràcies a l'explicació de la senyora Natàlia, que prova de recuperar la visió de quan era Colometa, el lector pot observar, convertit primer en espectacle exterior, el món del personatge, però, també, el seu interior, recreat amb una mateixa voluntat de visualitat, lligada a una personalitat determinada. De fet, quan la senyora Natàlia recorda, ho fa, generalment, provant de recuperar la mirada de quan era jove, quan tothom la coneixia amb el sobrenom de Colometa. I si *viure* vol dir 'veure', *recordar* vol dir 'tornar a veure'. Però, altres vegades, la senyora Natàlia, des de la perspectiva actual, deslliçada de la identitat anterior i des la llunyania en tots els sentits que la separa de quan era jove, es pot contemplar a si mateixa, com a una estranya. És d'aquesta alambinada manera que es construeix el punt de vista a *La plaça del Diamant*. I, quan es contempla, es veu més d'una vegada abstreta, reflexiva, una autocontemplació que Proust considera una dimensió essencial de l'obra moderna. O bé melangiosa, una malenconia que caracteritza la situació de l'exiliat i la mateixa condició humana —que, recordem-ho, Rodoreda volia reflectir—, i que tan sovint ha estat evocada o representada, des de temps remots fins a la més immediata època actual; i, d'aquesta manera, i un cop més, es demostra la complexitat i la profunditat de la novel·la.¹⁰²

De fet, Rodoreda, com Jan Vermeer (1632-1675), un pintor molt valorat per Proust —i com el mateix escriptor—, es recolza, generalment, en un personatge que mira, que observa i així crea una realitat tan fugaç com permanent.¹⁰³ Es tracta d'una realitat que, en el cas de Rodoreda, es desplega, sovint estretament lligada als passeigs de la protagonista pel barri de Gràcia, amb els noms de les places i els carrers —plaça del Diamant, carrer Gran, Montseny...—, o que té com a escenari l'interior de les cases, aquelles on va viure i on va treballar. Espais preferents, gairebé únics, d'una obra protagonitzada per una mestressa de casa que, quan treballa, ho fa com a dona de fer feines, per a la qual, doncs, sortir de casa vol dir entrar en una altra, d'un mateix barri, d'una mateixa ciutat. I d'aquí, lògicament, neix

101. Pròleg de *Mirall trencat*, que comença així: «Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar [...]».

102. Vegeu, per exemple, el catàleg de l'exposició *Mélancolie, génie et folie en Occident*, dirigit per Jean Clair, París, Gallimard, 2005.

103. Vegeu, en aquest sentit, Valeriano BOZAL, *Johannes Vermeer de Delft*, Madrid, Tf, 2002, p. 53.

una sensació d'empresonament, de claustrofòbia, que s'apodera del personatge i que li fa valorar el fet de poder caminar pels carrers, lliurement, i mirar aparadors, malgrat que no hi pot dedicar gaire temps. Apuntem que, novel·lista barcelonina, essencialment, com ella mateixa ha destacat, més d'una vegada, la ciutat pren cos a la novel·la i, per visualitzar-la, per definir-la d'una manera eficaç, s'esmenta el nom del seu arquitecte més personal i universal, Antoni Gaudí; així, si el primer capítol recrea la Festa Major de Gràcia, tan popular i animada, que se celebra el dia de la Mercè, justament, el segon capítol té per escenari el parc Güell, una de les obres més valorades de l'arquitecte, lligada a un record personal de l'autora, ben punyent, d'altra banda, al seu imaginari, doncs.¹⁰⁴

Pel que fa a les cases, és quan Colometa s'enfronta amb una de nova que l'escruta amb una mirada particularment atenta i, llavors, prova de descriure-la a l'interlocutor/lector, sobretot, la casa on va a fer feines, enrevessada, perdedora i d'un estament diferent, d'una gent desvagada i benestant; i llavors enumera els mobles d'una certa categoria, que lògicament atreuen la seva mirada de dona que viu en una casa més modesta: una caixa de fusta fosca, tota plena de relleus, un piano negre, un moble amb potes de faune i un llarg etcètera; esmentem, però, que sovint es tracta de peces fetes malbé: els mobles amb corcs i els miralls esquerdats o picats; i és llavors que ens confia: «I si parlo tant de la casa, és perquè *encara la veig* com un trencaclosques, amb les veus d'ells que, quan em cridaven, no sabia mai d'on venien» (p. 109).¹⁰⁵ Recordar és, doncs, retornar als escenaris del passat. I, pel que fa als carrers de la ciutat, l'autora ha destacat, al pròleg de *Mirall trencat*:

Els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula, com un parc en tot l'esclat de la primavera o gebrat i esquelètic a l'hivern, com la bona música sentida en el moment precís, com la cara de certes persones, absolutament desconegudes que tot d'una creues, que t'atreuen i que no veuràs mai més. Per això et deixen una recança difícil d'explicar amb paraules.

Esmentem, també, que els recorreguts urbans sembla que caracteritzen els personatges literaris contemporanis, que viuen a la ciutat, per la qual deambulen,

104. «Pero más fuerte que todo hay el recuerdo del enigma del parque Güell, donde perdí una cosa y me riñeron mucho por haberla perdido y de tan azarada que estaba nunca supe lo que perdí. ¿Un pañuelo? ¿Un guante? ¿Un anillo o un brazalete? Muchas veces, cuando de pequeña este recuerdo me asaltaba, me entraba una gran pesadumbre. Mi madre me había reñido, mi padre me había mirado serio, mi abuelo estaba triste. No entendía nada. Eran altos. Eran diferentes. Muchas veces soñé que estaba en el parque Güell, cerca del dragón, cerca de tantos azulejos y de tantas columnas, con la ciudad en el fondo, llorando a moco tendido, sin poder llegar a recordar que era lo que había perdido y que por mi culpa no podría volver a tener nunca más», Barcelona, AMR, 6.1.5.2/25.

105. La cursiva és meva.

sense grans empreses per dur a terme. D'ençà de *L'Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert, de manera especial, més innovadora que no pas *Madame Bovary*, des d'aquesta perspectiva, perquè és ja una novel·la de la ciutat i del fracàs, per arribar a l'*Ulysses*, de James Joyce, un nou Ulisses que transita, erràtic, per Dublín, sense la grandesa de les empreses i els escenaris del seu cèlebre predecessor, l'heroi de l'*Odissea*, d'Homer. A l'interessant pròleg de *Mirall trencat* Rodoreda destaca, justament:

Voldria fer veure els espasmes lentíssims d'un brot quan surt de la branca, la violència amb què una planta expulsa la llavor, la immobilitat salvatge dels cavalls de Paolo Ucello, l'extrema expressivitat dels somriures andrògins de les Verges de Leonardo da Vinci, o el mirar provocatiu, el mirar més provocatiu del món, d'una dama de Cranach, sense celles, sense pestanyes, embarretada, emplomallada d'estruç amb el pits fora del gipó. No he arribat a tant. Escriure bé costa. Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials.

I notem que, a l'hora de definir les seves intencions com a narradora, Rodoreda pren com a model la pintura; de fet, Proust ja va destacar que fer veure al lector el que s'explica ha de ser l'objectiu primordial de l'escriptor, i aquesta sembla, també, la voluntat de Rodoreda —«voldria fer veure»—, que, d'altra banda, s'interessa per aspectes imperceptibles o molt subtils, i d'aquí la dificultat del propòsit. Destaquem que els pintors i les obres citades aquí són aquelles que a la novel·lista li agradava contemplar, quan, a París, visitava el Louvre, i n'ha deixat constància en una carta a Joan Prat.¹⁰⁶ Es tracta d'una carta escrita, justament, en el període en què a la capital francesa se sent ja una autèntica pintora que ha trobat «un món» en aquest camp. I, també, com a escriptora, podríem afegir. De fet, les cartes adreçades a Prat, el mes de juliol de 1953, en poden ser un bon exemple.

En efecte, el mes de juliol Prat ha d'anar a Ginebra, puntualment, amb un encàrrec de traductor de les Nacions Unides i Rodoreda es queda, tota sola, a París. Ella li escriu gairebé cada dia, a màquina —diferentment de les altres cartes—, amb cura i una certa extensió —amb correccions amb llapis, a més—, i ganes de divertir-lo, sobretot; i el que em sembla particularment interessant és que va conservar totes aquestes cartes, mentre que va esquinçar un bon nombre de les restants; així, si més no, escriu a Sales i li explica: «Estic passant el dia estripant vint anys de cartes entre l'Obiols i jo» (2 febrer 1975).¹⁰⁷ D'aquesta ma-

106. Vegeu Carme ARNAU, *Una lectura de 'Mirall trencat' de Mercè Rodoreda*, 2000, p. 22.

107. Si, com he apuntat, a l'AMR es conserven trenta-nou cartes de Rodoreda a Prat —de 1952 a 1971—, vint-i-una són del mes de juliol de 1953. Vegeu la nota 6.

nera, sembla que tria la imatge que vol oferir a la posteritat: la màscara de l'escriptora; i és que deixar cartes vol dir, d'una manera o una altra, en el cas d'una novel·lista ja reconeguda, quan en fa la selecció, pensar en la possible publicació. I quina és la imatge que Rodoreda ens ofereix a través d'aquestes cartes? Bàsicament, la d'una dona lliure, sense vincles familiars de cap mena, que, tota sola, sense cap feina concreta, tampoc, en aquest moment precís, viu contenta a París: fa *collages*, escriu, llegeix, passeja...; es tracta d'unes activitats que explica d'una manera que vol —i aconsegueix— que sigui brillant i, sobretot, defugint el convencionalisme, la intimitat i l'efusió sentimental, fet que cal destacar, ja que van adreçades a l'home que estima i que li ha dedicat magnífiques cartes d'amor, a l'inici de la relació. Els encapçalaments en són un clar exemple, en lloc del clàssic «Estimat» —«Estimada» és el mot emprat per Prat per adreçar-se-li—: «Distingit senyor», «Bolet de truita», «Lleganyós», «Mico esbojarrat», «Pericu estimat». I, el més repetit, «Perla». De fet, Rodoreda sembla que descobreix amb l'escriptura de les cartes un estil propi, «la seva manera», un aspecte que cal tenir en compte, perquè trobem més d'un punt de contacte entre les cartes i *La plaça del Diamant*, que també és un monòleg, un llarg monòleg, amb un estil col·loquial i volgutament planer.¹⁰⁸

Probablement, Rodoreda va conservar aquest gruix de cartes per dos motius diferents, d'una banda, per l'esmentada troballa d'un estil personal, que aposta per la quotidianitat i l'humor, i, evidentment, pel to proper de la correspondència, com si parlés a l'absent; i, de l'altra, perquè la correspondència esdevé una mena de planter, per emprar un símil botànic, de l'obra, útil com a record i, en definitiva, inspiració: la carta en què explica els quadres que ha observat al Louvre li és ben útil a l'hora de redactar el pròleg de *Mirall trencat*, com he apuntat. En altres casos trobem anècdotes, motius o imatges que passaran a *La plaça del Diamant*, per exemple: el pany que no funciona i ha de canviar, l'atracció per una cafetera blanca...¹⁰⁹ Aquest bloc de cartes llargues —les restants són molt més breus— resulten *comptes rendus* minuciosos dels petits fets quotidians que omplen el seu mes de juliol parisenc: les pel·lícules que veu, les visites que fa, fins i tot què menja. I rarament hi ha pensaments personals o reflexions íntimes en les cartes de París, quan viu en dues cambretes de *bonne*, sense aigua corrent, malgrat que hi troba una filosofia de l'existència, que la fa viure satisfeta, després dels moments difícils,

108. Ja m'he referit abans al conte «Tarda al cinema», que és un full de dietari, com una breu carta, d'estil col·loquial, d'una noia plena d'innocència.

109. En una carta del 21 de juliol de 1953, explica minuciosament que no va poder entrar a la cambra, perquè s'havia deixat la clau a dins, i els diners que li va costar canviar un pany, que ja no funcionava bé, així com la conversa que va mantenir amb l'operari —a la novel·la dedica el capítol ix a la pèrdua d'una clau—; un dia després explica a Prat que ha vist una cafetera blanca que costava poc i que volia comprar... *La plaça del Diamant* comença amb la rifa de cafeteres blanques...

tant en el terreny personal, com en l'històric: acostentar-se amb el que té —que no és gaire però sí suficient—, gaudir-ne plenament. I no desitjar res més; ni pensar en res més que no sigui ella mateixa o Prat.

A més, les cartes van adreçades a un destinatari —a «J. P.», a qui dedicarà la novel·la, com he apuntat—, unes cartes escrites en un moment que sembla de plenitud personal, amb l'eufòria d'una soledat que valora. Un moment en què qualsevol cosa, per insignificant que sigui, li sembla una descoberta plena d'interès: triar la roba per fer-se un vestit o unes cortines —la qual cosa li permetrà demostrar l'habilitat de cosidora—, comprar-se un gorro de bany per anar a unes dutxes properes ja que no tenen bany a les cambretes... Són coses de la vida, són la vida mateixa, sembla que l'autora hi digui, i, com el lema, la lectura ens trans porta a *La plaça del Diamant*. De fet, en les cartes traspua de vegades la gràcia de les situacions i de les figures de les quals parla, ja que són apunts plens de força i, més d'una vegada, amb trets caricaturescos, com a la novel·la, que, sobretot en la primera part, en sembla deutora. La soledat d'aquest estiu parisenc plujós —també plou molt a *La plaça del Diamant*— sembla que ha estat ben profitosa per a Mercè Rodoreda, malgrat que no escriu gaire en aquest moment puntual. De fet, en les cartes apunta que es dedica poc a la literatura i, en canvi, dóna una gran importància a les aiguades i als *collages* que fa —també a les exposicions o als museus que visita—, i, així, destaca la recança pel fet de robar temps a la que considera, amb encert podríem afegir, la seva veritable vocació: «[...] faig poca novel·la i faig mal fet. El meu pervindre està en l'escriptura».¹¹⁰ I copio només el breu fragment d'una carta per evidenciar els paral·lelismes que he apuntat amb *La plaça del Diamant*, amb una mirada, també, que és aquí la de la mateixa Rodoreda, evidentment:

Em va explicar que havien anat a Catalunya perquè el seu pare havia tingut una crisi cardíaca. Que la processó de Sardanyola, la del Corpus, va ésser preciosa i que va tenir una palestra amb unes senyores d'un poble veí, perquè els va dir que trobava la processó molt bonica però que li sobraven els soldats i les baionetes i les senyores li van contestar «que si la reina Elisabet duia escorta de soldats, amb més motiu n'havia de dur Nostre Senyor que era més important que la reina Elisabet» i ella els va contestar, bastant picada «que nostre Senyor era més important que la reina Elisabet, i que els soldats i les baionetes no l'havien de protegir per res perquè Ell els podia desfer tots d'un buf» [...] I mentre m'explicava tot això, els pollancs i els plàtans del riu feien una claror tota verda que s'anava fent fosca i el vent els doblegava i jo vaig dir: «això acabarà amb

110. Carta del 1 de juliol de 1953. Vegeu, pel que fa a la pintura, l'article de Carme ARNAU, «Mercè Rodoreda i la pintura», *Revista de Catalunya*, núm. 193 (març 2004), p. 61-83. Catàleg de l'exposició *L'altra Rodoreda: Pintures & collages*, a cura de Mercè Ibarz, amb textos de Mercè Ibarz, Laurence Bertrand Dorléac i Carlos Pérez, Barcelona, Caixa Catalunya, Obra Social, 2008.

llamps i trons»; i així que ho vaig acabar de dir va fer un llampec que ens vam quedar arronçades.¹¹¹

De fet, París va ser una ciutat que va atreure molt Rodoreda —semblantment al cas de diversos exiliats—, per la bellesa dels edificis, amb carrers i carrerons plens d'aparadors, amb objectes que són una temptació per a uns ulls sensibles; així, quan observa una ceràmica que li agrada en un antiquari, la descriu i destaca que es tracta de «[...] dos lleons de ceràmica, blancs i blaus, antics —la cua els fa de nansa perquè estan asseguts—, i si no haguessin valgut set mil francs els hauria comprat. Són meravellosos» (7 juliol 1953). I, si París la va atreure, va ser, també, per la rica vida cultural: cinemes, llibreries, exposicions... en aquest barri de París tan efervescent on viu, al número 21 del carrer du Cherche Midi, a tocar de Saint Germain des Prés, amb cafès freqüentats per intel·lectuals i artistes de relleu mundial.¹¹² Pel que fa concretament a la pintura, a més, segons va destacar en l'entrevista de Montserrat Roig,¹¹³ ha passat més hores al Louvre que no pas davant d'un mirall. I tot plegat va resultar probablement molt profitós per a la labor d'escriptora, per a la creació d'un estil molt personal i valorat, el que neix d'uns ulls àvids i atents.

A *La plaça del Diamant*, protagonitzada per menestrals, no s'esmenta el nom de cap pintor ni hi ha comparances amb cap quadre, malgrat la minuciosa descripció del de les llagostes, abans esmentat, diferentment de *Jardí vora el mar* —amb dos personatges que pinten i on s'esmenta el nom de Miró—, o de *Mirall trencat* —on es fan diverses referències a pintors: Bronzino, Eugène Delacroix...—, però en escriure nombrosos capítols, en redactar diverses escenes, Rodoreda té molt presents les tècniques pictòriques: en la manera de descriure les escenes, en presentar els objectes, acolorits o il·luminats amb perícia; es tracta d'una coloració que l'autora sempre acostuma a remarcar —«El sol s'encenia i s'apagava i el menjador tan aviat era groc com era blanc» (p. 140), llegim—, mentre que la il·luminació és constantment esmentada, amb les ombres que provoca i, també, els reflexos, tan decisius en les pintures. Gràcies a la mirada de la protagonista/narradora, de fet, un reguitzell d'objectes omplen amb la seva contundent i concreta presència la novel·la. I si els interiors de les cases

111. 1 de juliol de 1953. Notem que en la carta hi ha una narradora que explica el que li han dit, des d'una situació determinada, com acostuma a passar a *La plaça del Diamant*, amb la importància del temps atmosfèric, també, sempre descrit.

112. Escriu, per exemple, en una carta a Anna Murià, des de Ginebra, el 29 d'octubre de 1956: «Fa dos anys i mig que som a Ginebra, on vam venir amb un contracte per l'Obiols de tres setmanes. Després de dos anys i mig d'ésser en aquesta terra, encara m'enyoro de París». Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià*, 1985, p. 100.

113. Montserrat ROIG, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», a *Retrats paral·lels*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1975.

acostumen a ser-ne l'escenari, com he apuntat, destaquen els atuellis quotidians que s'hi troben, banyats per una llum especial que sembla que els retalla, que els delimita de manera precisa i els dóna, per aquest camí, una notable presència, una forta impressió de vida, com en el cas de Vermeer, seguit en aquest sentit per Salvador Dalí, que l'admirava: el pa de «La lletera» de l'holandès i el quadre amb un pa de pagès de Dalí, de gran realisme, són un parell d'exemples prou coneguts que ho demostren. A més, els objectes a *La plaça del Diamant* acostumen a presentar-se aïllats de les mans de Colometa, o dels altres personatges, i, així, no sembla que tinguin cap utilitat pràctica, amb la qual cosa abasten no només autonomia sinó, fins i tot, categoria, un notable protagonisme, també. Notem que no veiem mai que Colometa cuini —ni que mengi, únicament s'esmenten el popets de l'aperitiu o el braç de gitano de nata dels diumenges—, si bé va al mercat, ple d'animació i de *gènere*, on les parades semblen autèntics bodegons. Com en el cas de Paul Cézanne, artista molt valorat, que acostumava a pintar les fruites com una realitat misteriosa i transcendent, plena d'una valorada contundència, de vida. Es tracta d'un pintor que Rilke considera una de les influències més importants que va rebre i sobre les pomes tan característiques del qual ha escrit:

Con Cézanne pierden todo carácter comestible, tan realmente se han transformado en cosas, hasta tal punto las hace indestructibles su pertinaz presencia [...] la realidad, que, gracias a su propia vivencia del objeto, llega hasta la indestructibilidad: eso le parecía el propósito esencial en su recóndito trabajo.¹¹⁴

I aquest resulta, també, un dels assoliments més notables de Mercè Rodoreda a *La plaça del Diamant*, on destaca una mateixa «presència pertinaç de les coses». D'aquesta manera, la narradora s'acostuma a deslligar de la quotidianitat més estricta en el moment del record, un record que, des de la llunyania, aposta pel despullament i l'essencialitat, amb una mena de gran respecte, amor gairebé, envers les petites coses de cada dia. Hi ha, de fet, una exigència d'atenció en les descripcions rodooredianes, semblantment a la pintura holandesa del *xvii* i, de manera ben especial, a Vermeer, que n'és un dels més valorats representants. I és que com ha estat notat, en aquest corrent hi ha una consideració especial pels objectes, perquè: «Cada objeto está presentado no para el uso, o como resultado de él, sino para el ojo atento».¹¹⁵ I per aquest gran relleu de les petites coses, els estris de la llar, sobretot, destinats a durar més que no pas els homes en aquesta novel·la —tasses, xicres, cafeteres...—, Rodoreda també ens pot recordar Rilke,

114. Rainer Maria RILKE, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1985, p. 32.

115. Svetlana ALPERS, *El arte de describir: El arte holandés en el siglo xvii*, Madrid, Blume, 1987, p. 147.

que va afirmar: «Los hombres me son más lejanos que las cosas», o bé: «El hombre debe aprender también el gran sosiego de las cosas».¹¹⁶ La mateixa Rodoreda va destacar la importància dels objectes, de les coses —«companyes silencioses de la nostra vida», segons Novalis a *Heinrich von Ofterdingen*—, en les novel·les, en general, i en les seves, molt en particular, justament, al pròleg de l'edició vint-i-sis de *La plaça del Diamant*:

De coses (de mobles, de rellotges, d'agulles de rellotge, de pèndols de rellotge, de pintures, de formes i colors de butaques i sofàs, de llums d'oli i de llums de peu, de catifes i de dossers reials), en totes les novel·les se n'ha parlat. De Balzac a Proust passant per Tolstoi, per citar només els que fan més efecte. Les coses tenen una gran importància en la narració i l'han tinguda sempre, molt abans que Robbe-Grillet escrivís *Le voyeur*. A *La plaça del Diamant* de coses n'hi ha moltes: l'embut, el cargol marí, les nines de la casa dels hules... hi ha tots els detalls de mobles, de timbres elèctrics i de portes de la casa on va a treballar. Hi ha les monedes d'or de mossèn Joan que aquest dóna al Quimet per si tenen necessitat. Hi ha les balances dibuixades a la paret de l'escala. I el ganivet, símbol sexual, amb què a l'acabament del llibre la Colometa escriu el seu nom a la porta de la casa on ha viscut.

Esmentem que si Rodoreda es refereix a *Le voyeur* (1955), aquell qui observa furtiu, d'amagat, es tracta d'una novel·la d'Alain Robbe-Grillet —autor llavors molt valorat per la novetat de la seva aposta—, que va inaugurar l'època de la novel·la que es va denominar *chosiste*, de les coses,¹¹⁷ doncs, coneguda també com a Nouveau Roman o escola de la mirada, precisament. Donava un gran relleu als objectes —i als gestos—, que s'havien d'imposar per la seva presència, únicament; i, en aquest sentit, hi ha més d'un paral·lelisme amb les descripcions rodoredianes. Robbe-Grillet, de fet, considera que és l'adjectiu òptic, descriptiu, aquell que s'accontenta de mesurar, de situar, de limitar, el que assenyala el difícil camí del Nouveau Roman.¹¹⁸ Per confirmar-ho, Rodoreda cita en una entrevista Robbe-Grillet entre els autors que l'han interessada i esmenta que l'atreu, «más que por sus novelas, por su teoría de la escuela de la mirada, que no es otra que el ojo de la cámara que ya había sido aplicado por Dos Pasos».¹¹⁹ I, per tot plegat, com a clara confirmació observem el relleu dels objectes, descrits des de l'objectivisme i no pas des de l'intimisme. Només en iniciar-se *La plaça del*

116. Otto Friedrich BOLLNOW, *Rilke, poeta del hombre*, Madrid, Taurus, 1963, p. 162 i 168.

117. Aquest autor, de fet, va trencar amb la novel·la psicològica i va inaugurar la de les coses, es tractava de «parcourir la phénoménologie de l'objet, de faire appel au lecteur pour et que lui-même il participe a la création littéraire». Germaine BRÉE i Edouard MOROT-SIR, *Littérature française*, París, Arthaud, 1984, p. 449-450.

118. Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, París, Gallimard, 1963, p. 27.

119. Respostes a Víctor Claudín, vegeu la nota 14.

Diamant, s'acosta al lector, com he avançat, en una mena de zoom fotogràfic o cinematogràfic, en aquest cas, un utensili ben concret, unes cafeteres, presentades, aquest cop, des de la mirada de Julieta, que ja les havia vistes «[...] precioses, blanques...», amb un dibuix precís, també: «[...] amb una taronja pintada, partida en dues meitats, que ensenyava els pinyols». Així, la blancor de la cafetera i la de Colometa, vestida d'aquest color, com hem vist, concorda, com en el cas d'un quadre de Cézanne, *La femme à la cafetière*, justament, en què una dona vestida de blau i una cafetera d'aquest color ocupen el centre de la pintura. Semblantment, quan Colometa descriu la casa de l'adroguer, capítol xxxvii, el que destaca, d'entrada, és un gerro que es troba damunt d'un cobretaula amb una taca, precisament:

Hi havia glans i fulles i una taca de tinta al mig. La tapava un gerro de llautó voltat de senyores fent garlanda, vestides només amb vels i amb els cabells deixats anar i voleiant, i aquest gerro era ple de roses vermelles i de margarides artificials, que s'aguantaven en un tou de molsa figurada.

Posteriorment, s'hi sumaran altres atuells: unes sabatilles de quadrets de color de cafè amb llet, un fogó de terra gris, lligat amb ferros, un embut blanc amb un voraviu blau marí, unes xicres per prendre la xocolata, també blanques i gruixudes, una cortina de canyetes amb una japonesa pintada, una rosa de Jericó —estretament lligada al part de Colometa— i un llarg etcètera. De fet, en la vida de Colometa, sola a casa, els objectes assoleixen una gran importància, sovint més que no pas els homes i les dones que no són del seu petit cercle familiar o d'amics, unes coses que duren, mentre que les persones es transformen i moren. I notem que més d'una vegada els personatges són presentats amb trets caricaturescos —com en les cartes—; per citar-ne un exemple només, el mosso amb el qual Colometa balla el dia del casament: «Era com un espàrrec, bastant begut de galtes i només amb una dent».

D'altra banda, cal tenir present la importància dels colors en les descripcions; i és que els objectes acostumen a ser taques cromàtiques o de llum, amb el color blanc que pot ser l'emprat amb aquesta funció, com en la pintura. També Gabriel García Márquez, admirador de Rodoreda i, de manera especial, de *La plaça del Diamant*, que considera que és la novel·la «más bella que se ha publicado en España después de la Guerra Civil», va destacar els mots de la novel·lista i, sobretot, l'encert en la descripció dels objectes en la seva obra:

Conocí esta declaración mucho después de que su autora me hubiera deslumbrado con la sensualidad con que hace ver las cosas en el aire de sus novelas, mucho después de que me hubiera asombrado la luz nueva con que la iluminan sus palabras. Un escritor que todavía sabe cómo se llaman las cosas

tiene salvada la mitad de su alma, y Mercè Rodoreda lo sabía a placer en su lengua materna.¹²⁰

D'entre aquests objectes, alguns assoliran un relleu especial i, de vegades, clarament simbòlic, com els darrers esmentats per l'autora: les monedes, les balances i el ganivet.

Atrafegada mestressa de casa, els aparadors, que són plens d'objectes, esdevenen, lògicament, un imant poderós per als ulls àvids de Colometa, i, d'una manera especial, el de la casa dels hules, amb nines —la joguina més característica de les nenes—, on sempre s'atura per mirar-les, un aparador que l'allunya, probablement, de la seva realitat immediata de dona adulta i enfeinada, i la transporta a una infantesa de la qual no sembla pas que hagi pogut gaudir; es tracta d'unes nines en les quals també destaquen els ulls i la llüïssor de xarol, ben característic d'aquella època, aspecte matèric important, també, en la pintura —com ho era l'hule del portamonedes—, com si Colometa es trobés de nou davant de l'aparador, amb una il·luminació determinada:

Les unes estaven dintre de capsos ajagudes, amb els ulls tancats i els braços tranquils al costat del cos. Les altres dintre de capsos aguantades dretes, amb els ulls oberts, i també hi havia les més pobres, les que tant si estaven ajagudes com dretes sempre miraven. Vestides de blau, de rosa, amb punteta arrissada al voltant del coll, amb llaços a la cintura caiguda, amb els sotes de tarlatana per estarrufar. *Les sabates de xarol brillaven a la claror*; els mitjons eren blancs, ben estiradets, els genolls pintats d'un color de carn més fort que el color de la cama [p. 82].¹²¹

Els ulls de Colometa miren atentament i, per aquest camí, s'arriba al cor de les coses; en aquest sentit, Merleau-Ponty, l'autor de *L'oeil et l'esprit* anteriorment esmentat, ha destacat que mirar un objecte és, justament, anar-lo a habitar. D'altra banda, i per assenyalar la gran importància de la mirada, una mirada que depèn, lògicament, de la situació anímica d'aquell que observa, quan les circumstàncies històriques esdevenen tràgiques, i sense poder menjar, llavors, la visió de l'aparador és radicalment diferent: «A la botiga dels hules em vaig aturar a fer veure que mirava, perquè si vull dir la veritat he de dir que no veia res: només taques de colors, ombres de nina» (p. 179).

De fet, la descripció, objectes i escenaris, resulta una creació personal de les distintes mirades de Colometa. D'això, ella n'és ben conscient, i quan camina pel

120. Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, «¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?», *El País* (18 maig 1983). La cursiva és meua.

121. La cursiva és meua.

barri, profundament angoixada per l'època de guerra i de precarietat, els carrers, que són els de sempre, li semblen, ara, estrets. És ella, evidentment, i només ella qui els veu així, diferentment no només dels altres, sinó, també, d'ella mateixa en el passat. D'altra banda, també les circumstàncies històriques fan que els carrers es transformin i, per exemple, durant la guerra esdevenen blaus, per evitar els bombardeigs; a Colometa, figura sensible, li agraden així, perquè li sembla que viuen en un país de màgics; en canvi, empipen Quimet, home pràctic, lluny d'aquesta sensibilitat.¹²² Tot, doncs, és mòbil, i canvia fins i tot allò que semblava més sòlid, perquè per a Rodoreda la dona i l'home semblen ben bé la mesura de totes les coses.

Però, si els objectes que fins ara he esmentat neixen descrits en la precisa i concisa concreció material, aïllats de la imaginació de qui els contempla, altres vegades, la intimitat de qui mira resulta essencial. I és que, com va destacar amb encert Giacomo Leopardi al *Zilbadone*: «Trista és aquella vida (i tal és la vida generalment) que no veu, que no sent, que no percep sinó els objectes senzills, aquells dels quals només els ulls, l'oïda i els altres sentits reben les sensacions».¹²³ I, en aquest sentit, la vida de Colometa no és pas trista perquè sap copsar, també, la «meravella» del món quotidià que l'envolta; així, s'esdevé, per exemple, quan descriu el mar, com si es tractés d'una pintura naïf —una estètica característica de la primera part de l'obra—, amb ingenuïtat, espontaneïtat i candidesa, lluny de la cultura, i d'una manera ben intel·ligible per al lector. I, a més, amb una forta originalitat. Es tracta d'un mar que «(...) no semblava d'aigua: gris i trist perquè estava núvol. I la inflor que li venia de dintre era la respiració dels peixos i la ràbia dels peixos era la respiració del mar, quan el mar pujava més amunt amb crestes i bombolles» (p. 57). O en el cas d'un pou, que esdevé misteriós, perquè la senyora de la casa on va a fer feines sempre pensa que «[...] una temporada o altra hi havien tirat una persona perquè s'ofegués». Però destaca, de manera especial, la descripció ben pictòrica d'un cargol de mar:

122. Recordem que Rodoreda va escriure un conte titulat «Els carrers blaus», a *'Un cafè' i altres narracions*, a cura de Carme Arnau, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, 1999, p. 61.

123. Traducció de Marià MANENT, «La duplicació de Leopardi», a *Rellegint*, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 128. Concretament, Leopardi escriu: «All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo generi di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (30 Novembre, 1ª Domenica dell'Avento)». *Tutte le Opere di Giacomo Leopardi*, a cura de Francesco Flora, volum II: *Zibaldone*, Milà, Mondadori, 1938, p. 1230-1231, col.l. «I Classici Mondadori».

Era ros, amb taques blanques, amb punxetes, amb la punta de l'acabament allisada, de nacre per dintre.

Imatge neta i d'una depurada concisió cromàtica, és presentada, alhora, com a misteriosa, semblantment a una coneguda pintura del simbolista Odilon Redon, que el reproduí, així, aïllat i com secret, de color delicat, en un clarobscur que el pintor considera fonamental per assolir la suggestió onírica que buscava com a creador;¹²⁴ però, a més, gràcies a una mirada innocent —aquesta innocència que Rodoreda privilegia, segons ja he apuntat—, el cargol esdevé també un objecte prodigiós, que porta dins seu tota la remor del mar, i per això Colometa sempre l'escolta atentament quan li treu la pols, una feina quotidiana, ennoblida, així. I en aquest cas el paral·lelisme amb Joaquim Ruyra, a qui Rodoreda cita com un dels seus mestres pel que fa a l'estil,¹²⁵ esdevé evident, ell que també va ser un gran creador de personatges, plens d'innocència, femenins i masculins: Fineta, Jacobé, Met...; un paral·lelisme evident, si comparem les descripcions que dos personatges fan d'un objecte semblant. Rodoreda escriu:

Aquell cargol que havia pogut ficar-se tots els gemecs del mar a dintre, per mi era més que una persona. Mai cap persona no podria viure amb aquell anar i venir de les onades ficat a dintre. I quan li treia la pols, sempre l'escoltava una estoneta [p. 197].

Pel que fa a Ruyra, més explícit, llegim:

Aquest corn és una mena d'orella d'os. Té: veus el cau? Ha estat llargues nits i llargs dies al fons del mar parant ment a tots els sorolls... i encara li rebomboregen per dedins. Sents?... Uuu! Això és la fressa del vent. També hi ronca la maror. Vés escoltant. Com més escoltis, més clar ho sentiràs tot: la tronada, la pluja, el vent, totes les remors del temporal. Jo fins hi he sentit un ai llastimós, Reina pura!, que devia ser d'algú que es negava!

*I, efectivament en aquells temps d'innocència, que en feien somniar, de coses, els sorolls d'un corn!*¹²⁶

124. Vegeu, per exemple, Herschel B. CHIPP, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995, p. 133, on destaca les paraules de Redon: «Mi único propósito: instilar en el espectador, gracias a seducciones totalmente inesperadas, todas las evocaciones y fascinaciones de ese mundo desconocido que está en las fronteras del pensamiento».

125. Recordem el final del pròleg de *Quanta, quanta guerra...*: «Encara que no vingui a tomb voldria retre homenatge a tres grans figures que m'han ajudat en la meua feina. Són Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra i Josep Carner. Homes de gran categoria, de molta classe, que van picar pedra a la pedrera de l'idioma i van descobrir-hi vetes d'or. Per aquesta herència els vull significar tot el meu respecte i tot el meu agraïment».

126. Joaquim RUYRA, «Jacobé», a *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1964, p. 185. La cursiva és meua.

I és que la mirada de Colometa també pot anar molt més enllà de la precisa materialitat de les formes externes i, malgrat una existència dura, reconèixer el prodigi que hi ha en la més estricta quotidianitat; de fet, observem que en cap moment no descriu res que sigui ofensiu o lleig, tots els elements sembla que mereixen l'interès d'uns ulls que, a més, no es giren mai per defugir el que es considera, en general, repulsiu i semblen, així, impassibles, com orientals. D'aquesta manera, la mirada de Colometa no és tampoc gens convencional, perquè sap copsar la bellesa d'allò que comunament es menysté; és el cas d'uns ous d'escarabat dels quals destaca el color caramel, dolços, doncs, com en una sinestèsia, a partir d'aquesta comparació també cromàtica. I, de manera especial, una rata esventrada que, observada atentament i sense prejudicis, esdevé una imatge plena d'una original bellesa, gairebé una delicada miniatura, com assenyalen diversos diminutius i una gamma de colors degradats:

Un dia vam caçar una rata molt petita. La vam trobar caçada un començament de tarda. Me'n vaig adonar jo. Els vaig cridar i tots vam sortir al pati. L'havia caçada una ratera d'aquelles que es disparen i l'havia trinxada ben bé pel mig. I l'havia rebentada i li sortia una mica de budell barrejat amb sang i pel foradet de baix de tot li sortia el morret d'una rateta del néixer. Tot era molt fi: el color, els dits de les manetes i la blancor del pèl de la panxeta que no era ben blanc, però que ho semblava perquè era d'un color gris bastant més clar que l'altra part del cos [p. 214].

En aquest sentit, a més, i si m'he referit a la pintura, Rodoreda es troba evidentment en plena contemporaneïtat i es podria relacionar també amb un altre pintor, el francès Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), atret com Vermeer —amb el qual, de fet, el relaciona el conegut historiador de l'art Ernst Hans Gombrich— per escenes de la vida quotidiana, que té nombrosos quadres al Louvre, on Rodoreda anava sovint. De fet, Chardin només volia pintar el que veia i li era així proper; per exemple, un peix considerat poc apte per ser objecte d'una obra d'art, una rajada, i suscità l'admiració dels contemporanis. De la mateixa manera, Rodoreda, a través de la mirada de Colometa, sembla que ens diu, tot recordant-nos uns versos d'un conegut poema de Joan Salvat-Papasseit, amb el títol del primer vers que es repeteix: «Res no és mesquí». I podríem afegir, per a qui sap mirar atentament i amb sensibilitat; i no és pas cap casualitat, perquè Salvat és el poeta de la quotidianitat, de la menestralia, una mirada que també sabia meravellar-se de les coses modestes que l'envoltaven i que veia com a prodigioses. De fet, a la primera versió d'*Aloma* Rodoreda cita uns versos de Salvat-Papasseit, un poeta ben popular, que elimina de la segona.¹²⁷ I gràcies a la tècnica pictòrica, *La plaça del Diamant*, que globalment

127. Vegeu *Aloma* (1938), edició, introducció i notes a cura de Carme Arnau, Barcelona, Edicions 62, 2006, capítol xv, p. 231, nota 12.

neix del record, del passat, esdevé un present ben viu per al lector. I tot, gràcies a una mirada plena de complexitat, que demostra, un cop més, la categoria de Colometa. I és que, si segons reflecteix la novel·la, la vida no és pas gaire bonica, a causa d'una concepció tràgica de l'existència, el món sí que n'és, un món fet de petites coses precises i delicades, que fan companyia.

I si he esmentat el nom de Vermeer, és perquè els quadres d'aquest pintor acostumen a centrar-se en dones replegadas sobre si mateixes, abstrètes, que sembla que reflexionen, envoltades d'una atmosfera de soledat i recollit silenci —llegint una carta, mirant per la finestra...—, una atmosfera que té més d'un punt de contacte amb l'actitud, amb el comportament de Colometa. Pel que fa a Vermeer, en la vista que pintà de la ciutat de Delft destaquen les taques de sol que il·luminen un paisatge urbà, que va ser considerat per Marcel Proust «le plus beau tableau du monde». Concreta, l'hora determina la llum —segons s'ha destacat, el rellotge assenyala les 7 hores i 10 minuts. Sense arribar a aquesta exactitud, també Rodoreda basteix un món, narratiu en el seu cas, en el qual la llum és igualment primordial, una llum condicionada pel temps atmosfèric i per l'hora del dia escollida; es tracta d'una il·luminació que provoca, també, ombres i reflexos. De fet, amb un canvi de llum, un mateix espai es transforma de manera substancial, n'esdevé gairebé un altre; i més d'un pintor ho ha demostrat amb obres força diferents les unes de les altres; per exemple, els quadres de la catedral de Rouen de Claude Monet, o els de William Turner, pintor lligat al luminisme. D'altra banda, sense ombra, no hi ha vida, l'ombra n'és una mena de representació, una ombra que, en un altre ordre de coses, es va considerar l'origen de la pintura.¹²⁸ Els coloms, fonamentals a *La plaça del Diamant*, com hem vist, en són també creadors. Com un motiu pictòric: ombra i llum:

Arrencaven com un vol d'ombres i de llum i volaven damunt dels nostres caps i l'ombra de les ales ens tacava la cara [p. 127].

I me'n vaig anar al terrat, amb el cel tibant i de color de maduixa i els coloms se'm van acostar ran de peus, llisos de ploma, amb les plomes on quan plovia la pluja relliscava sense poder entrar a dins [...] Dos o tres van alçar el vol i contra el color emmaduixat de la posta tots eren negres [p. 136].

A més, en aquestes descripcions, en les quals la novel·lista es desdobra en pintora, també els reflexos s'esmenten; així, per exemple, la parada de la peixatera, on Colometa compra, esdevé, com he avançat, un autèntic bodegó amb peixos amb

128. Com palesa, entre altres obres, un quadre de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): *El origen de la pintura*, en el qual l'ombra deixada per l'absent esdevé la seva representació i, per tant, el seu retrat.

els precisos reflexos d'una bombeta que s'hi emmiralla, uns peixos, vistos de manera personal i distorsionada, com en una mena de metamorfosi, amb les punxes «com les d'una gran flor», i notem que, fins i tot, Colometa té, aquí, la sensació de trobar-se davant d'un quadre:

La meva peixatera, amb dents d'or i rient, pesava palangres *i a cada escata hi havia, petita que gairebé no es veia, la bombeta que penjava damunt* de la panera de peix. Les llisseres, les lluernes, els llobarros, les escòrpores de cap gros, *que semblaven acabades de pintar amb les espines a la ratlla de l'esquena com les punxes d'una gran flor...* tot sortia d'aquelles onades que a mi em deixaven buida quan m'hi asseia al davant, a cops de cua i amb els ulls fora del cap [p. 90].¹²⁹

De fet, si anteriorment he esmentat la pintura simbolista pel misteri insinuat, altres vegades Rodoreda ens acosta a una d'hiperrealista, com si els ulls de Colometa fossin els d'un entomòleg expert, com si se servissin d'una lupa o, seguint un efecte de zoom, s'acostessin al subjecte o a l'objecte observat; ho podem comprovar quan, per exemple, la narradora descriu la cara d'Antoni, amb una il·luminació determinada, notem-ho, també:

Es veia que s'havia afaitat de poc i s'havia fet un tall petit vora de l'orella. A la llum ennuvolada els foradets de la verola semblaven més enfonsats a dintre de la pell. Cada foradet rodó amb una pell més nova, una mica més clara que la pell que es té del néixer [p. 204].

D'altra banda, si els ulls de Colometa observen atentament el petit món que l'envolta, també, quan pot, es contempla a si mateixa; sense lleure per mirar-se al mirall detingudament, de manera ben diversa d'altres personatges de l'autora —la prostituta d'*El carrer de les Camèlies* o les burgeses de *Mirall trencat*—, Colometa s'ha de contemplar d'esquitllentes als vidres dels aparadors, esdevinguts miralls ocasionals, mentre camina adelerada pels carrers: «[...] i em veia passar a dintre dels vidres, on tot era més fosc i més lluent» (p. 203-204); recordem, en aquest sentit, que la fugacitat, característica d'aquestes visions, s'ha considerat un tret de la contemporaneïtat, d'ençà de Baudelaire, un autor que Rodoreda sempre llegí. No tenim, doncs, cap descripció precisa de Colometa i, per tant, el lector ha d'imaginar-la, només hi ha una impressió favorable d'un amic de Quimet, Cintet, que li diu: «[...] no sé pas d'on l'has tret, tan bufona... I vaig sentir el riure d'en Quimet, ha, ha, ha...» (p. 35). Es tracta, doncs, d'un personatge sense cap rostre precís, de manera diversa als retrats que Rodoreda va pintar, però amb una mateixa imprecisió pel que fa a la identitat, un aspecte, d'altra banda, ben característic de la contemporaneïtat.

129. La cursiva és meva.

Per tant, tenint en compte la importància de la il·luminació a l'obra, és gairebé lògic que la narradora descriu, de manera detallada, els llums de les dues cases on viurà, la de Colometa i la de la senyora Natàlia: els dos matrimonis, les dues vides, les dues identitats, l'una closa, l'altra tot just iniciada. Tot doble, doncs. El llum de la casa sota terrat, amb coloms, i el de la casa botiga, a peu pla, fosca com una ratera —que és el que li semblarà realment a Colometa, que s'hi sentirà presonera—, amb rates, a més, en la qual lògicament per la foscor dominant el llum és encara més important. I notem que si els coloms han representat el neguit de Colometa, el d'Antoni són les rates, perquè l'adrogar té por que els clients en trobin brutícies en els productes que ven.¹³⁰ Pel que fa al llum del pis del carrer de Montseny té un aspecte modernista: «[...] de ferro, amb un serrell de seda de color de maduixa, tot plegat penjat al sostre per tres cadenes de ferro ajuntades amb una flor de ferro de tres fulles» (p. 50);¹³¹ il·luminant-lo, Quimet farà plànols per a mobles estranys, o números per a projectes quimèrics, mentre el serrell li farà ombra, concretament, «[...] l'ombra del serrell de color de maduixa li queia damunt de mitja cara...». El de la casa botiga, en canvi, descrit amb una precisió ben rodolediana, sembla més aviat noucentista: «Tenia el llum del menjador encès. Era un llum que feia bola de porcellana, trabucada avall, aguantada al sostre per sis cadenes de llautó. El serrell de la mitja bola era fet de canonets de vidre blanc com la bola» (p. 204). Per la manca de claror d'aquest habitatge, s'insisteix en la descripció de les finestres, generalment l'entrada de la llum —tan importants en les pintures— i, d'altra banda, amb la possibilitat que ofereixen a les dones que treballen a casa de veure els carrers, amb la gent que hi passa, però no pas en aquest cas, perquè tot és fosc i sense sortida exterior: «Una finestra, sempre fosca, donava a un celobert: també hi donava la finestra de la cuina. Era un menjador, el menjador, amb dues finestres, perquè l'altra finestra donava a la botiga i aquesta finestra sempre estava oberta per saber què passava a la botiga quan l'adrogar era al menjador» (p. 195-196).

Primerament, la narradora descriu, de manera minuciosa, aquest nou escenari de la seva existència —com ha descrit la primera casa on va a fer feines, sense aturar-se en el llum—, però, en canvi, habitar-hi voldrà dir haver-se d'acostumar a una il·luminació escassa i concreta. Així, un dia precis i particularment important per a ella, en què no hi va a treballar, quan Antoni li demanarà si s'hi vol casar, amb la possibilitat que s'obre per a ella d'una nova vida, la porta de la botiga, per on, els dies de cada dia, entra la llum, està tancada; moment puntual, això requereix

130. Si el colom és un símbol ambivalent, en canvi, la rata, que, com el temps, ho devora tot, es considera diabòlic, a causa de l'instint de destrucció. L'aparició de la rata al final de la novel·la resulta significativa i ens pot recordar *Mirall trencat*, que es clou amb un capítol titulat, justament, «La rata».

131. Aquest llum ens recorda el que es troba damunt de la taula del menjador del Casal Gurguí, segons una fotografia en què veiem Rodoreda, una nena, que menja amb la família (AMR, 7.1.1.65).

evocar una claror determinada, del tot diferent de l'habitual, que la narradora explica així:

Em va dir si volia fer el favor d'entrar. I em va fer passar endavant i em feia estrany perquè, sense la claror que els altres dies venia de la botiga oberta, a través de la cortina de canyetes, tot estava canviat i semblava una altra casa [p. 204].

Per a ella, de fet, anar-hi a viure vol dir acceptar el tancament i la foscor: «Només estava bé a casa. De mica en mica, tot i que em costava, m'anava fent la casa meva, les coses meves. *La fosca i la llum*. Sabia les clarors del dia i sabia on queien les taques de sol que entraven pel balcó del dormitori i de la sala: quan eren llargues, quan eren curtes» (p. 217).¹³²

D'altra banda, també el temps atmosfèric, remarcat repetidament, resulta essencial, ja que en depèn la tonalitat de l'escena/quadre, com si fos el fons d'una pintura. Amb els sentiments que acostuma a provocar. I citem només un exemple dels molts que podríem esmentar: «Era una tarda de diumenge mig ennuvolada, però sense pluja, sense sol i sense aire». De fet, és aquesta concreció, justament, la que ens permet d'abastar el segell inimitable del que és real, és a dir, la manifestació del que mai no es repetirà: «[...] la présence fuyante et singulière d'une heure, d'une lumière, d'une couleur alors que le temps du calendrier insiste au contraire sur le retour régulier des heures et des saisons et excluant toute avance ou tout retard, abolit la singularité des instants dans l'application méticuleuse d'un horaire».¹³³ Probablement per aquest motiu, s'acostuma a esmentar a *La plaça del Diamant* el temps que fa aquell dia o en aquell moment concret, i, en canvi, poques vegades el del calendari, aquest temps, diversament, sense una identitat especial, perquè retorna regularment. Ara bé, la pluja esdevé un fenomen atmosfèric recurrent, una pluja que Colometa observa, de vegades, amb la seva amiga i consellera, la senyora Enriqueta. Mirades de dones que contemplen un autèntic espectacle per a una figura sensible, com ho és la narradora/protagonista de l'obra:

Penjaven gotes de pluja dels filferros d'estendre la roba i jugaven a empaitar-se, i, de vegades, alguna queia a baix i abans de caure s'estirava i s'estirava, perquè es veu que li costava de despenjar-se. Plovia ja feia vuit dies; una pluja petita; ni massa forta ni massa fluixa, i els núvols n'estaven tan plens que la inflor se'ls arrossegava pels terrats. Miràvem la pluja [p. 38].

132. La cursiva és meva.

133. Jean CLAIR, *Bonnard*, París, Hazan, 2006, p. 26.

Un paisatge és també un estat d'ànim, sembla que ens diu Rodoreda, i, així, les descripcions acostumen a anar lligades als sentiments o les situacions personals, o a reflectir-les, com en el cas dels paisatges simbolistes: «L'ànima quan somnia —escriu Addison— és teatre, actors i auditori».¹³⁴ Globalment evocació d'un temps perdut, elegia d'un món desaparegut —com acostuma a passar en les obres dels exiliats—, sembla com si la tristesa, la melangia, s'encarnés en la pluja, aquesta melangia tan característica de la condició humana, d'altra banda, com he avançat.¹³⁵ I si els colors assoleixen un significat simbòlic —recordem la primera aparició de Colometa, blanca de dalt a baix—, el dia del comiat de Quimet, quan retorna al front d'Aragó, on morirà poc després, un sol de color vermell s'aixeca, premonitori d'aquesta sang que assoleix un gran relleu en una obra centrada en la guerra. Colors, llums, ombres, reflexos, temps atmosfèric... tenint-los molt en compte, esmentant-los gairebé sempre, la novel·la es construeix com una pintura. D'aquesta manera, el personatge no explica només la seva vida, sinó que ens ofereix tot un món, un univers personal, doncs —recordem les paraules de Rodoreda, «ja tinc estil i un món»—, de gran complexitat, el de la dona que hi viu i el contempla, atenta i alhora abstreta. Per tant, és també en un moment puntual, que vol dir, en un joc de llums i d'ombres, en una mena d'escena/quadre, que es fa present un dels temes centrals d'una novel·la iniciàtica: el pas del temps imparable, amb les transformacions de tot tipus que arrossega; aquest temps que «no es veu però ens pasta», segons Rodoreda. O aquest temps que és un gran escultor, per dir-ho com Marguerite Yourcenar.¹³⁶

Ara bé, aquest tema no neix de cap reflexió abstracta, sinó, seguint la manera de procedir de la novel·la, d'una imatge, concreta i alhora inesperada, real i alhora imaginativa, també, la de dos personatges, l'un observant l'altre: Colometa que mira la seva filla Rita, que ha esdevingut una dona sense que la mare no se n'hagi gairebé ni adonat. Aquesta vivència diferent del temps, segons les etapes vitals; en la joventut amb un *tempo* lent, que esdevé ràpid en la maduresa. I tot des dels ulls de Colometa, els mateixos ulls amb els quals havia contemplat atentament Quimet, la nit del casament, i n'havia donat una descripció, precisa i realista, la del pare de la noia, amb el qual la filla tant s'assembla. Pel que fa a la filla:

Estava de cara al pati i d'esquena a mi i el sol li feia caure l'ombra a terra, i els cabells, a contrallum, estaven plens de cabells més curts que voleiaven i brillaven i li feien bonic: tenia el cos prim, les cames llargues i rodones, i amb la punta del peu anava fent una ratlla a la pols de terra, a poc a poc, arrossegant-lo.

134. AMR, 6.2.2/18.

135. Diversos contes de Mercè Rodoreda són embolcallats per la pluja; per citar-ne dos exemples, «Pluja» i «Rom Negrita», del recull *'Semblava de seda' i altres contes*.

136. Es tracta del títol d'un volum d'assajos sobre la destrucció que arrossega el pas del temps, *Le temps, ce grand sculpteur*.

El peu anava d'un costat a l'altre i anava fent ratlla i tot d'una em vaig adonar que jo estava damunt de l'ombra del cap de la Rita; més ben dit, l'ombra del cap de la Rita em pujava una mica damunt dels peus, però així i tot, el que em va semblar va ser que l'ombra de la Rita, a terra, era una palanca, i que a qualsevol moment jo podria anar enlaire perquè feien més el sol i la Rita a fora que l'ombra i jo a dintre. I vaig sentir d'un manera forta el pas del temps. No el temps dels núvols i del sol i de la pluja i del pas de les estrelles adornament de la nit, no el temps de les primaveres dintre el temps de les primaveres i el temps de les tardors dintre el temps de les tardors, no el que posa les fulles a les branques o el que les arrenca, no el que arrissa i desarrissa i colora les flors, sinó el temps dintre de mi, el temps que no es veu i ens pasta [p. 234].

Resulta igualment pictòric i lligat, també, al segle xx el motiu darrer de la novel·la: el crit, com he destacat. Es tracta d'un crit que Colometa només pot deixar escapar a l'últim capítol i a la plaça del Diamant, sense cap testimoni, diferentment del primer, el del part del nen, acompanyada del marit, però igualment sola. Es tracta d'una manifestació ben significativa en un personatge estoic i silenciós, que gairebé mai no es deixa emportar per la ira, innocent i tràgic, que tampoc no plora, un plor que només deixa escapar quan per a ella arriba, al final, una solució, quan rep l'ajuda de l'adroguer de les veges, concretament: «I quan vaig arribar al pis, jo, que sempre havia estat dura de plors, vaig arrencar a plorar com si fos una qualsevol cosa». El crit d'una dona tota sola, al mig de la plaça del Diamant, un crit, de còlera, de ràbia, d'impotència, de voluntat de presència, també, adreçat a ningú, al desconegut, a l'absent, representació final, en definitiva, d'una condició humana, tràgica, solitària i exiliada. Un crit d'angoixa amb una llarga tradició pictòrica, com he avançat. També en l'expressionisme abstracte, el crit esdevé un motiu central, que reflecteix una època, plena de terror, perquè, segons Barnett Newman: «Le cri, le cri sans réponse, est monde sans fin. Mais le tableau doit le contenir, ce monde sans fin, à l'intérieur de ses propres limites».¹³⁷ Un crit que, també, l'allunya de la noia tanoca que es va voler veure en ella i demostra, novament, la complexitat i la universalitat del personatge.

5. VEU POÈTICA I TEMPS HISTÒRIC

El temps històric resulta decisiu a *La plaça del Diamant*, sobretot el període comprès entre la proclamació de la República i el final de la Guerra Civil, nucli dramàtic de l'obra, un temps concret i perfectament datable, que és explicat per un personatge, conegut, llavors, com a Colometa, un personatge que en va ser el testimoni directe, a més de ser el filtre i la veu del seu microcosmos. De fet, la nar-

137. Denys RIOU, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, París, Gallimard, 2000, p. 104.

radora recull les explicacions i les vivències de tots plegats, dels quals és la confident, i, de manera especial, d'aquells que retornen del front, d'aquells que han hagut d'abandonar Barcelona per lluitar. I a partir d'aquesta perspectiva múltiple, polifònica en aquest sentit, i del que ella mateixa observa, viu i, sobretot, pateix, s'imposa un temps històric precís, del qual podem seguir, fins i tot, el cronòtop; es tracta d'un temps que s'esmenta per primera vegada amb la proclamació de la República —abril de 1931— i assoleix, lògicament, un relleu especial amb la Guerra Civil (1936-1939), aspecte ben analitzat per Maria Campillo.¹³⁸

Des d'aquesta perspectiva, doncs, Colometa esdevé una espectadora, directa i privilegiada dels fets que narra i, per tant, de la seva paraula es desprèn, en principi, veritat. La veritat que Rodoreda ja ha sabut infondre en la construcció de la figura protagonista caracteritza, també, el temps evocat. De fet, la proclamació de la República sembla que arriba d'una manera inexorable, sense cap escapatòria possible, aquesta història que s'imposa i s'arrossega, de la mateixa manera que ho acostumava a fer el destí en l'antiguitat; es tracta d'un destí en el qual els exiliats, en general, i Prat, de manera especial, van començar a creure per explicar més d'un encadenament de situacions dramàtiques, sense cap sortida possible, com una mena d'atzucac —la guerra, de fet, esdevé una ratera a la novel·la.¹³⁹ A *La plaça del Diamant* es tracta d'un moment històric en el qual s'implica, d'entrada, Quimet, amb entusiasme i sembla que escassa reflexió, amb la qual cosa involucra, també, Cintet i, sobretot, Colometa, que hi viu sotmesa:¹⁴⁰

I tot anava així, amb maldecaps petits, fins que va venir la república i en Quimet se'm va engrescar i anava pels carrers cridant i fent voleiar una bandera que mai no vaig poder saber d'on l'havia tret. Encara em recordo d'aquell aire fresc, un aire, cada vegada que me'n recordo, que no l'he pogut sentir mai més. Mai més. Barrejat amb olor de fulla tendra i amb olor de poncella, un aire que va fugir i tots els que després van venir mai més no van ser com l'aire d'aquell dia que va fer un tall en la meua vida, perquè va ser amb abril i flors tancades que els meus maldecaps petits es van començar a tornar maldecaps grossos [p. 90-91].

La República, personalitzada, s'ha convertit, per a la senyora Natàlia, en el record i, essencialitzada, en «un aire fresc». D'entrada, és un aire lleuger i agradable que, al final de la novel·la, es convertirà en un autèntic vent de tempesta, hostil, doncs,

138. Maria CAMPILLO, «La plaça del Diamant. El substrat històric en una narració de vida», *Els Marges*, núm. 70 (setembre 2002), p. 5-23. Vaig apuntar la importància del temps històric a *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 128.

139. Prat escriu a Carles Riba i li confia: «I ara com mai tinc la impressió de ser portat per un destí» (18 febrer 1941) (ANC).

140. En canvi, a *Aloma* s'esmentaven els fets d'octubre de 1934, dels quals la protagonista era només l'observadora, uns fets que no incidien en la seva vida, diversament del que s'esdevé en aquesta obra.

aquell característic de les tragèdies; recordem que, ja en acabar el primer capítol, quan Colometa fuig de Quimet, n'escapa «com el vent». De fet, per al crític francès Gaston Bachelard, que ha analitzat les figures de l'imaginari i, de manera especial, els quatre elements, l'aire representa la imaginació dinàmica i creativa, metàfora del pas del temps i, per tant, de la vida, una identificació, una imatge universal,¹⁴¹ Rodoreda va llegir aquest crític amb interès, segons deduïm d'una carta a Prat, mentre redactava *La plaça del Diamant*, i, també, de clares intertextualitats.¹⁴² Un vent que pot contribuir, de vegades, a crear una ambientació fantàstica i espectral, com al capítol xxx,¹⁴³ un vent que representa de manera especial l'existència i, també, les mutacions que s'hi produeixen, el dinamisme que la caracteritza, doncs, i d'aquí neix, ben probablement, la seva constant presència al llarg d'una novel·la que la vol representar. Partint del fet que la vida, un alè, és el principi espiritual que dinamitza la persona, en el corrent clàssic i cristià, l'ànima, aquesta ànima tan esmentada i valorada per Rodoreda; recordem que la mort acostuma a expressar-se com l'últim sospir o l'ànima que s'enlaira; com, per exemple, quan s'esdevé la mort de la mare de Quimet i llegim: «[...] de seguida que s'havien adonat que l'ànima li volava... [...]» (p. 121). La novel·lista, de fet, copia, en escrits de citacions diverses, una llarga descripció que acaba així:

L'air joue un rôle important dans la nature: il est indispensable à la vie des animaux et des plantes, il entretient la combustion et la respiration; il est le véhicule du son: en fin.

Galilée et son disciple Torricelli, établirent que l'air est pesant.¹⁴⁴

A *La plaça del Diamant* la proclamació de la República es recorda, doncs, lligada a un aire diferent, especial, com ho assenyalava la repetició, quatre vegades, del mot per destacar-ho, i per això la narradora insisteix, també, tres vegades, en aquest cas, en el fet que no el va poder sentir mai més, tot relacionant-lo amb el mes d'abril, quan es proclamà, realment, la Segona República, a tocar de la primavera i, per tant, amb l'olor de les flors que es comencen a obrir, amb la sensualitat de l'olfacte, particularment intens en el record que esclatarà a l'últim capítol, on tot el pasat es converteix en una allau d'olors característiques —i no debades Roland Barthes va insistir en la importància de l'olfacte amb el pas del temps, en el record. D'altra banda, la proclamació de la República, en una estació de renaixement,

141. Vegeu Michel Jacques VIEGNES (dir.), *Imaginaires du vent*, París, Imago, 2003, p. 10.

142. Vegeu Carme ARNAU, *Una lectura de 'Mirall trencat'*, 2000, p. 100.

143. Llegim, en la descripció de la nit d'amor de Julieta a la torre requisada: «[...] i el vent arrossegava fulles d'una banda a l'altra i tot d'una, ¡ziss!... una fulla a la cara com un mort que s'aixequés». De fet, es podria analitzar el paper del vent tot al llarg de la producció de Rodoreda, d'ençà d'*Aloma*, amb un relleu simbòlic, per exemple, al conte «Semblava de seda», del recull al qual dona títol.

144. Encapçalat amb el mot *Air* (AMR, 6.2.1/5).

d'esperança —fulla tendra, poncella—, pot representar l'inici d'un nou cicle, com s'esdevé en el cas de la vegetació, aquesta vegetació tan important en la producció rodorediana, lligada a l'evolució de la trama, de la qual sovint és la representació.¹⁴⁵ I del temps històric, en aquest cas concret.

Pel que fa a la repetició, té una clara funció expressiva, perquè el temps històric neix, com tot d'altra banda, a *La plaça del Diamant*, d'una veu poètica, que vol dir, d'un treball literari intens, un treball que, tanmateix, sembla inexistent per la naturalitat final assolida. I aquest és, de fet, un dels màxims encerts de l'escriptura de la novel·la, en aquest sentit, una obra de creació. Prat, que considera que és l'estil el que salva per sempre les obres, ja s'adona, d'entrada, de la seva categoria i li escriu, diferenciant-la de les altres novel·les catalanes del moment, que ell no valora gaire: «Està en un altre pla, és a dir, en el pla de la literatura, mentre que l'immensa majoria de les novel·les catalanes que conec (i de les que no conec també, perquè si no, ja es sabia) està en un pla totalment extraliterari. *Colometa* i *La mort* són obres de creació» (18 desembre 1961). I, citant les paraules d'un dels seus probables models, Paul Valéry, pel que fa a l'exigència, pensa, encertadament, que és el treball intens el que permet d'arribar a la naturalitat i a la sensació d'espontaneïtat, pròpia de les bones novel·les, un treball necessari, doncs, i li escriu, per destacar-ho: «Avui he vist a *Le Monde* una cita de Valéry: "Le spontané est le fruit d'une conquête. Il n'appartient qu'à ceux qui ont acquis la certitude de pouvoir conduire un travail à l'extrême de l'exécution". És exacte. I el mal general de la literatura catalana, aquesta sensació que dona —sobretot la novel·la— d'ésser feta per aficionats, és aquesta manca d'"exécution". La pressa. L'acontentar-se de les coses a mig fer».

D'entrada, el que explica la senyora Natàlia ja fa anys que va passar, és des de la llunyania, des d'un record persistent i selectiu, doncs, que és evocat; la mirada temporal és, per tant, retrospectiva, perquè la història que la narradora explica és per a ella un fet de memòria, la coneix ja sencera en el moment d'explicar-la, però no és el cas d'aquella persona desconeguda per al lector a la qual l'exposa; i, així, hi ha una reconstrucció dels fets narrats, per fer-los interessants, atractius, amb la gràcia de més d'una situació. I l'emoció d'aquells esdeveniments realment tràgics que s'hi narren. A més, amb la distància, sobretot, la història ja s'ha fos amb la vida de la protagonista, a la qual està lligada de manera indestruïble, de la qual, de fet, ja forma part, com he avançat, un aspecte fonamental i només possible des de la perspectiva de passat triada. En aquest sentit, l'explicació de la proclamació de la República és, també, un convincent exemple de l'escriptura del jo, perquè permet veure com els fets històrics van incidir en la vida de Colo-

145. Només per esmentar un exemple, a *Aloma* la història d'amor de la protagonista segueix el fil de les estacions, i l'hivern, que s'anuncia al final de l'obra, representa la liquidació de les relacions i la soledat que s'ensegueix per a ella.

meta i la van transformar, de soca-rel. I notem la perfecta construcció del fragment citat, amb la presència de la vida més íntima de la narradora, expressada des de la veu convincent d'una dona de la menestralia: els seus maldecaps de petits es convertiran en grans. Es produeix, així, un canvi profund a la novel·la, que la farà evolucionar del somriure al desassossec, per desembocar en la tragèdia. Memòria, interiorització i essencialització, doncs, resulten aspectes decisius en l'evocació del temps històric, que vol dir, en l'escriptura de la novel·la; i, de fet, si el mot grec *poesis* vol dir 'creació', aquest és, ben bé, el cas de *La plaça del Diamant*. En aquest sentit, Rodoreda també va destacar que l'escriptura de la novel·la no és del tipus que entenem per realista, ja que: «[...] si fos escrita d'aquella manera que purament i estrictament en diuen realista, no valdria ni cinc cèntims, seria una cosa de tipus local, no tindria cap gràcia, no tindria res».¹⁴⁶ De fet, si cada novel·la requereix una escriptura adient per esdevenir versemblant, Rodoreda a *La plaça del Diamant*, en voler evocar la vida i la guerra, vista des de la perspectiva d'una dona de la menestralia, recorre al que millor la pot evocar: la veu —una veu sovint oblidada per la història, com he avançat—, més que no pas l'escriptura, en un personatge que no té ni el lleure ni la inclinació de llegir ni d'escriure, malgrat que en sap, segons ens confia ben bé a l'inici de la novel·la; ara bé, en la versió inicial hi devia haver una carta de Colometa a Quimet, quan ell es trobava al front d'Aragó, segons deduïm d'una carta de Prat.¹⁴⁷ Diferentment d'aquells autors que trien els dietaris o les memòries, tan importants d'altra banda en la literatura de l'exili, per deixar constància de l'experiència dels seus personatges, Rodoreda s'inclina per la ficció, per la novel·la; ella, una creadora. I pel registre oral, per la paraula de Colometa, entrelaçada amb la dels altres. L'interlocutor/lector resulta, així, el fil invisible de la narració, que enllaça i justifica el llarg discurs que és la ficció, el destinatari d'una narració que li és adreçada, com si es tractés d'una llarga carta, doncs, aspecte ja apuntat. I testimoniatge, també, ben característic de la literatura de l'exili, una literatura que vol deixar constància de la important experiència viscuda, en la qual el passat acostuma a ser més viu que no pas el present, sense relleu, com escapçat més d'una vegada —semblantment al segon marit de Colometa.

I retornant als fets històrics, en contradicció amb l'esperança de la primavera, la República va provocar un tall en la vida de Colometa, exposat d'una manera gràfica, un tall com si fos fet amb un ganivet, ens diu la narradora, aquest estri que representa el patiment i està tan estretament lligat a la seva vida. Perquè la Repú-

146. Dolors OLLER i Carme ARNAU, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991).

147. Vegeu la nota 158. D'altra banda, en diversos contes de guerra, Rodoreda adopta la forma de carta —vegeu '*Un cafè*' i *altres narracions*, 1999— i les cartes seran una estratègia de composició important a les novel·les, des d'*Aloma*.

blica encarna, no només per a Colometa sinó per a tot el seu microcosmos, una angouxa i una escassetat creixent, com un embut que s'estreny, aquest estri que esdevindrà fins i tot triat per matar, quan Colometa pensa a fer-lo servir per tirar salfumant a la boca dels seus fills. Un embut que es tanca, justament, quan la protagonista pot abandonar, ja, la identitat de Colometa.¹⁴⁸ De fet, sembla com si s'iniciés un cicle vital estacional i, així, si la proclamació de la República s'esdevé a la primavera, l'esclat de la guerra es produeix a l'estiu: «I tot era calor, molta calor, la roba s'enganxava a l'esquena i els llençols s'enganxaven per tot el cos i la gent vivia esparverada»,¹⁴⁹ llegim al capítol xvi; mentre que, al capítol xxxiii, Colometa rememora el final de la guerra, que, concordant també amb els fets històrics, es produeix a l'hivern, un hivern rigorós. Es tanca, doncs, un cicle històric decisiu, lligat a les estacions, que vol dir, també, a unes sensacions físiques —de fred, de calor...— d'aquells qui les pateixen i, de manera ben especial, de Colometa, unes sensacions decisives en la novel·la, amb les quals es destaca la importància del cos, rarament estàtic, que sempre pateix, agredit no només pel temps atmosfèric, sinó, també, pel vestuari: les sabates que estrenyen, la cinta de la cintura que tiba... i d'aquesta eficaç manera s'expressa, també, el malestar i l'angouxa interiors. I així neix la impressió de vida i la versemblança, lligada a l'agitació, al vitalisme, en definitiva.

D'altra banda, el tràgic desenvolupament de la guerra assenyala, també, que els motius de broma o de diversió, fins ara encara possibles, encara tolerables, sobretot per a un estament jove, amb sentit de l'humor i ganes de riure, s'han de deixar de banda, tan gran és el dolor de tots plegats. I llegim, per explicar-ho: «El darrer hivern va ser el més trist. Se'n duïen els nois de setze anys. I les parets estaven plenes de cartells i jo, que no havia entès aquell cartell que deia que havíem de fer tancs, i que amb la senyora Enriqueta ens havia fet riure tant, si en quedava un tros per alguna paret, ja no em feia riure gens. Hi havia homes molt grans que aprenien de fer la guerra pels carrers. Joves i vells, tothom a la guerra, i la guerra els xuclava i els donava la mort. Moltes llàgrimes, *molt mal per dintre i per fora*» (p. 175).¹⁵⁰ Rodoreda fa aquí referència a un dels cartells més difosos de la propaganda republicana de guerra, que representava un tanc de grans dimensions, amb un escrit que, imperatiu, manava: «Feu tancs, tancs, tancs... que són els vehicles de la victòria»,¹⁵¹ una consigna que no podia pas dur a la pràctica, evidentment, la gent

148. Recordem la relació de l'embut i el primer colom, vegeu la nota 74.

149. «[...] i una senyora va dir que ja es veia venir feia temps i que aquestes coses d'un poble en armes sempre passaven a l'estiu que és quan la sang bull més de pressa. I que l'Àfrica s'havia d'haver enfonsat» (p. 142).

150. Notem, doncs, aquesta interiorització del discurs, lligada als sentiments. La cursiva és meua.

151. El cartell de grans dimensions, de Martí Bas i Blasi, va ser editat, l'any 1936, pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, on Mercè Rodoreda treballaria com a correctora de

del carrer, les protagonistes de la novel·la, i d'aquí el riure inicial de les dues dones. D'altra banda, al final de la guerra, els intel·lectuals i els escriptors al costat de la República han de marxar de Catalunya —el camí que Rodoreda seguirà—, i els fets són presentats des de la ingenuïtat de la veu de Colometa i amb el dolor físic de la intimitat i el vent, com sempre: «I van començar a marxar. L'adroguer de sota deia: mira, mira, tants diaris i tants cartells... apa..., apa... a córrer món. I l'últim dia feia vent i feia fred i el vent feia volar els papers esquinçats que omplien els carrers de taques blanques. I el fred a dins del cor era un fred que no s'acabava mai» (p. 176). Com en una osmosi.

Del capítol XIV al XXXIII, doncs, hi ha l'evocació del temps de la guerra, amb tot el que representà d'essencial, i això lliga amb una de les funcions primigènies de la novel·la, evocar un temps històric, explicat, això sí, d'una manera molt personal, planera i ben entenedora —més fins i tot que no pas un estudi històric erudit—, i provant de recuperar la perspectiva de Colometa, que es va quedar a Barcelona, on malviurà, però sobreviurà, mentre els homes van morint a la guerra, o en espais de la ciutat, que queden, així, marcats amb sang, aquest element clau en la producció de Rodoreda, com he apuntat; Quimet i Cintet moriran al front d'Aragó, mentre que Mateu serà afusellat, en una plaça, tot sol, sense especificar d'on, una mort individual, que destaca la categoria del personatge. En els primers moments de la revolta, altres homes ja havien caigut a mans dels denominats incontrolats, de vegades per motius que no tenien res a veure amb el conflicte, com és el cas del pastisser a la botiga del qual havia treballat Colometa, assassinat a la Rabassada —un espai de morts arbitràries reals que apareixerà en altres obres de Rodoreda—: «[...] perquè tenia uns grans embolics de família, entre un nebot que protegia i un altre que no volia protegir perquè era un nebot gandul i aquest nebot es veu que l'havia fet matar com si fos una mala persona i un traïdor» (p. 159-160). Tot el que caracteritza la Guerra Civil s'inclou a *La plaça del Diamant* i, per tant, no hi pot mancar tampoc la persecució religiosa, tan definitiva, com en el cas de mossèn Joan, l'home bondadós i respectat per tots, el qual ajuden a fugir, o la crema d'esglésies i convents, apuntada amb una imatge eficaç i ben visual: «[...] al cap d'uns quants dies de fum i d'esglésies llençant espurnes». D'aquesta manera, es fa present el desordre i la por que es van apoderant de la ciutat, que viu una situació d'abusos i d'indefensió, confirmada, també, per la veu d'altres personatges, per exemple, per la dels rendistes on Colometa va a fer feines: «Va dir que tots els revolucionaris li havien dit que tenia raó ell, però que, abans de dir-li que tenia raó, l'havien passejat molta estona amb l'auto i que darrera del cotxe hi duïen garrafes

català. Vegeu Rafael PASCUET i Enric PUJOL (dir.), *La revolució del bon gust: Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, Viena, 2006.

plenes d'esperit de vi per cremar-lo en despoblat» (p. 144-145).¹⁵² Es tracta d'una situació criticada per l'adroguer de sota de la casa on viu Colometa, en principi al costat dels republicans; i, d'aquesta manera, la novel·la presenta un ventall d'opinions i d'opcions, que recull la veu de la narradora: «Al capdavant, aquesta guerra, un cop passat el primer glop de mala sang, és una guerra que no pot ser una guerra... li torno a dir que m'agrada molt. D'aquí a un mes, les paus. Tinc experiència. Amb el que no he estat mai d'acord és amb les passejades i amb les picades i amb cremar esglésies, perquè són coses que més aviat ens fan mal veure...» (p. 153). I ara, a través de la ficció, Rodoreda exposa, també, l'opinió que ella mateixa havia defensat, molts anys enrere, en una conferència radiada: la de la disciplina i l'ordre, amb el to imperatiu dels moments difícils que llavors es vivien:

No és pas la venjança qui ens guia, sinó la necessitat de justa defensa. No és hora d'encendre passions, sinó de procedir amb dignitat i fer ús d'un màxim de disciplina. Dignitat en l'actitud, en les paraules, disciplina en els fets.¹⁵³

D'altra banda, també es fa present la innocència dels personatges, joves i inexperts, juntament amb una manca de preparació d'uns improvisats combatents, quan, per exemple, Quimet destaca que ell sabia molt bé com havia anat la guerra, perquè havia fet col·lecció de cromos de xocolata.¹⁵⁴ Un element tan popular com els cromos que es trobaven dins la xocolata —aquest «effet de réel», com el denomina Barthes, que ajuda a la versemblança de manera eficaç— resulta, doncs, l'únic «manual» que ha tingut Quimet per enfrontar-se amb una guerra, en la qual, amb la retòrica característica que s'empra en aquests casos i que Rodoreda recull, per assenyalar-ne la buidor, ell i els seus amics «moriran com uns homes». La guerra, de fet, està representada, sobretot, per Quimet i Cintet, que semblen els més fogosos, els més arrauxats, i que, per assenyalar-ho, moriran plegats; el canvi substancial que es produirà en l'existència de tots dos resulta ben visible, ja, en el vestuari de milicians: les granotes i, sobretot, les armes que ara porten, unes armes decisives en les arbitrietats, primer, i en la lluita i la desfeta, després. Així, si inicialment Quimet només feia voleiar una bandera pels carrers, posteriorment, apareix davant de Colometa armat: «En Quimet també corria pels carrers i sempre pensava que un dia no el tornaria a veure. Se'm

152. I per assenyalar el permanent lligam amb els sentiments pel que fa a Colometa, quan li expliquen això i pensant que potser es tracta de Quimet: «[...] em corria una gota de suor esquena avall, com una serp viva».

153. Maria CAMPILLO, «La dona i la revolució», a «Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la Guerra Civil», *Els Marges*, núm. 51 (desembre 1994), p. 53-62.

154. De fet, Rodoreda destaca que, gràcies als cromos de xocolata, va saber com va anar la Primera Guerra Mundial, vegeu la nota anterior.

va vestir amb una granota blava i, al cap d'uns quants dies de fum i d'esglésies llençant espurnes, se'm va presentar *amb un cinturó amb revòlver i una escopeta de dos canons penjada a l'espatlla*» (p. 141-142).¹⁵⁵

Observem, però, com ja he apuntat, que a la novel·la no s'acostumen a esmentar dates concretes —i, pel que fa a la República, únicament el mes— i, tanmateix, tot sembla perfectament convincent. Ara bé, és en aquest aspecte concret que els consells i les rectificacions de Prat al text, que podem seguir per la correspondència, esdevenen molt útils perquè Rodoreda pugui assolir la versemblança. De fet, a causa de la guerra, Prat s'ha convertit en un refugiat, que mai més no va retornar a Catalunya. I, sobretot, ell té més coneixements de les circumstàncies precises del conflicte bèl·lic, afiliat i orador d'Acció Catalana Republicana, una militància continuada en el primer temps de l'exili, semblantment als seus amics: Rafael Tasis, Lluís Montanyà, Lluís Nicolau d'Olwer... A més, les guerres, en plural, han deixat seqüeles importants en la seva salut, que ha quedat malmesa; aquest mateix any, mentre Rodoreda li envia els capítols de *La plaça del Diamant* que tracten de la guerra, ell va al metge, que li descobreix un procés antic d'infecció tuberculosa, ja cicatritzat, un procés que atribueix a la guerra / a les guerres: «És possible, més ben dit, és gairebé segur que l'origen fou la guerra —vés a saber quina» (29 juny 1960). I, pel que fa a la guerra, només cal pensar en el darrer títol de la seva producció: *Quanta, quanta guerra...* Prat, de fet, considera que les puntualitzacions o correccions resulten convenients per fidelitat a la història: «Totes aquestes petites correccions no tenen cap importància, però totes són indispensables perquè, sense elles, les coses queden una mica caòtiques. Quan rellegeixis fixa't amb aquestes cosetes. Hauries d'haver fet un esquema de la història amb dates i anys dels personatges —de tots— per no perdre't». ¹⁵⁶ I li escriu, per exemple, home rigorós i que té, segons ell, «la imaginació una mica massa lògica» ¹⁵⁷ —diferentment de Rodoreda, una creadora lliure i imaginativa:

Fes un esquema del temps: 1931, república; 1936, guerra civil, 1939, acabament de la guerra; i calcula els anys de Quimet, Colometa i els nens d'acord amb aquest esquema [...] I envia'm ben aviat l'acabament! I no dormis! El llibre pot ésser *sensacional*. I et pot quedar rodó com una poma. El pobre Delibes quedarà molt petit. Però no dormis [14 setembre 1960].

És gràcies a aquesta mateixa carta, de fet, que ens assabentem que, inicialment, Rodoreda havia esmentat els anys dels personatges i que, quan Quimet marxa al

155. La cursiva és meva.

156. Carta del 16 de setembre de 1960.

157. Li escriu, concretament, el 19 d'octubre de 1941, des de Chancelade: «Jo tinc la imaginació una mica massa lògica o geomètrica i la realitat és sempre molt més matisada o descordada».

front, en té vint-i-cinc, concretament; Rodoreda havia escrit que l'adroguer de sota la casa de Colometa li havia dit: «[...] si en comptes de tenir 53 anys en tingués 25 com vostè», però després Rodoreda no especificarà cap edat. De fet, arriba a la versemblança, que és, evidentment, una de les aspiracions de l'escriptora, sacrificant fins i tot la veritat, com s'esdevé en el cas de la història del canó de Cintet, que no sabem pas quina devia ser, perquè s'ha eliminat, seguint el consell de Prat, per aquest motiu, precisament; ell li escriu: «[...] no cal insistir en la història del canó, que, a més, tal com l'expliques, queda falsa, tot i que és veritat. Quan et parli del capítol corresponent ja t'ho explicaré» (11 setembre 1960). Al capítol xxvii de la versió definitiva, llegim, únicament: «A l'hora de dinar, com si sortissin del pis de sota, es va presentar en Quimet amb en Cintet, i en Cintet em va explicar que ell era l'amo d'un canó i que, amb aquest canó anava d'una banda a l'altra» (p. 149). I resulta una llàstima que no hagi quedat cap versió primigènia de la novel·la, perquè ens permetria observar les modificacions del text, que devien ser importants; i és per aquest motiu, justament, que les cartes de Prat resulten tan interessants, perquè esdevenen, gairebé, l'única font d'informació del *work in progress* de la novel·la. Dels seus comentaris, com en aquest cas, o en el de la carta, deduïm la redacció inicial. Pel que fa a un altre exemple, sabem que la novel·lista devia haver escrit que hi hauria exèrcit, i Prat li recomana de canviar aquest punt, que resulta inversemblant, segons ell; apunta, doncs: «[...] ¿què vol dir “que tindriem exèrcit molt aviat”? No tinc la més petita idea de què vol dir. Si és perquè s'ha proclamat la República, no vol dir res. Si és perquè preveuen l'alçament, és absurd» (16 setembre 1960). També li aconsella de canviar el fragment en què havia escrit que Quimet feia el soldat, perquè: «Això passa abans del juliol del 36 i no té cap sentit. Et podries referir, per exemple, als escamots (d'Estat Català). Potser, inclús, estaria bé que Quimet i Cintet fossin escamots. Però no parlis d'exèrcit, perquè no es comprèn què vol dir» (18 setembre 1960).¹⁵⁸ Rodoreda ho tindrà en compte, i llegim, així, a l'inici del capítol xxiv, sense, però, l'esment de cap partit: «Tan en Cintet com en Quimet no paraven de parlar dels escamots i que haurien de tornar a fer el soldat, i tot el que calgués. Jo els vaig dir que bé, molt bé, fer d'escamot bé, però que ells ja havien fet el soldat i vaig dir a en Cintet que em deixés en Quimet tranquil, que no me l'esverés amb els escamots perquè prou maldecaps teníem».¹⁵⁹

La plaça del Diamant és un autèntic microcosmos, com he apuntat, centrat en el barri de Gràcia, i els protagonistes són menestrals republicans, tant el primer marit i

158. També l'ajuda a corregir un altre aspecte, relacionat amb la situació del front d'Aragó: «El problema d'aquests dos capítols són les anades de Quimet a Saragossa, i les al·lusions que en dos o tres indrets fan a aquestes anades (conversa amb l'adroguer, carta de Colometa). El front d'Aragó va ésser sempre lluny de Saragossa i era impossible que ningú hi anés (va estar prop d'Oscà)».

159. Vegeu, en aquest sentit, Maria CAMPILLO, «*La plaça del Diamant*. El substrat històric en una narració de vida», *Els Marges*, núm. 70 (setembre 2002), p. 5-23.

els seus amics, com el segon, Antoni, però l'aprenent de Quimet, que, com destaca Colometa, de tan poc li servia, ha fet la guerra amb els franquistes i això esdevé un gran avantatge per a ell, en una postguerra d'escassetat i de represàlies. Pel que fa a la senyora Enriqueta, monàrquica i conservadora, el seu esperit de botiguera fa que estigui en total desacord amb l'actitud dels republicans, en general, i amb les noies compromeses, en particular: «La senyora Enriqueta deia que tot allò era fora de mida, que li havien fet malbé el negoci. Tot a passeig. I a veure què passaria amb el que tenia al banc». Tanmateix, dona emprenedora i treballadora, com ho és tot el petit món que protagonitza l'obra, busca la manera de guanyar-se la vida, fins i tot en les circumstàncies difícils del temps de guerra, i es posa a vendre botons i lligacames de senyor, al carrer de «Pelayo», com popularment se l'anomenava. També Colometa anirà a fer feines, amb el temps difícil, perquè: «I jo no podia estar amb les mans plegades i un dia em vaig decidir a buscar feina per treballar només els dematins» (p. 102). D'aquesta manera, Rodoreda aconsegueix emmirallar un món vital, integrat per uns homes actius i compromesos, amb ganes de viure i de riure, i unes dones treballadores, que, a més, són netes i endreçades.¹⁶⁰ Un univers, sobretot, solidari, en què s'ajuden els uns als altres i en què, quan esdevé necessari, quan veuen en perill el seu món, van a la guerra, malgrat que se senten homes de pau; «[...] ja veu com ens hem de veure els homes de pau», diu Cintet a Colometa.¹⁶¹ De manera plenament conscient, Mateu —que, notem-ho, no fa d'escamot— també li explica el que representa realment la guerra per a Catalunya, amb una perfecta concisió i claredat: «Si perdem ens esborraran del mapa». I, així, s'assenyala que el que semblava tan sòlid, com un país, de fet, pot desaparèixer, amb més d'un exemple per demostrar-ho.

L'autora dóna, així, la paraula i, de retop, la vida a un món concret, el de l'antiglobalització —el seu homenatge també—, el dels petits botiguers i artesans, amb manyans a cada barri, ple d'activitat i d'animació. Un món que, posteriorment, amb els temps difícils, amb la guerra perduda, es convertirà en un món ferit o malalt, segons l'autora el descriu, amb encert. I és que la història ho trasbalsa tot, no només l'entorn de Colometa sinó, també, la vida de la mateixa ciutat, on abans hi havia de tot i que, progressivament, es quedà sense animació i sense res. I, com fantasmagòrica, finalment, i de color blau a la nit. De fet, recordem que una de les primeres intencions de Rodoreda, en acarar *La plaça del Diamant*, era escriure una novel·la sobre la condició humana, en què rehabilitaria, justament, els que van fer la guerra de bona fe; en aquest sentit, els tres protagonistes masculins en són uns reeixits exemples. Així, si, d'una banda, hi ha sovint una fina ironia en la descripció

160. En aquest sentit, resulta ben significativa una carta del juliol de 1953 des de París, on Rodoreda explica a Prat que s'ha passat tot el matí netejant el lavabo comunitari i després, orgullosa, l'ha ensenyat a la portera.

161. Pel que fa al «vostè» que s'empra entre amics joves, resulta probablement poc versemblant.

i la tipificació d'aquest estament, de l'altra, està estretament enllaçada amb l'amor, la qual cosa reflecteix la humanitat de l'escriptora, aquesta humanitat que, com hem vist, trobava que mancava en la novel·la més actual. En aquest sentit, Robert Musil va destacar, en els seus interessants diaris, que tot el que hem estimat s'em-belleix en l'art. I *La plaça del Diamant* en sembla un bon exemple. D'aquesta manera, també, l'autora ret un homenatge a figures corrents, «sense qualitats especials», seguint la tendència de la contemporaneïtat, en deixar constància dels sacrificis que es van veure obligats de fer, a més de demostrar-ne la categoria i la dignitat, en una estilització evident, gràcies a l'escriptura. Es tracta de figures anònimes, a més, que han mort més d'una sense cap làpida que les recordi, unes làpides importants en la producció de Rodoreda, en la qual la mort assoleix un gran relleu, una mort cosida a la vida. De fet, en els combats, en les guerres, se suspensen els rituals amb els quals s'acostumen a dignificar els morts, unes pràctiques culturals i religioses importants, de les quals la novel·la deixa constància, també —per exemple, es dedica un capítol sencer, el XXIII, a la mort de la mare de Quimet.

D'altra banda, per assenyalar la complexitat del món evocat, en clar contrast amb la menestralia, hi ha la classe benestant, representada pels senyors de la casa on Colometa va a fer feines. Rendistes, el senyor jove que no treballa, sempre porta, en canvi, un guardapols —com una nova i subtil ironia—, encarnen, sobretot, uns valors negatius i contraris als dels protagonistes; així, viuen parapetats a la torre, al marge de la societat, aïllats i insolidaris —semblantment als protagonistes de *Mirall trencat*—, només pendents de les notícies de la ràdio galena,¹⁶² fins i tot explotadors dels llogaters i, a més, usurers en fer préstecs abusius. Diversos episodis tragicòmics es relacionen amb aquests personatges, justament. És la senyora qui, davant, l'escassetat en què que viuen, i concretament enfront de la manca de llet, diu a l'home que l'acostumava a portar que les vaques no deuen pas fer la revolució; es tracta d'unes paraules que tenen més sentit del que sembla d'entrada i que evoquen un moment incongruent en més d'un aspecte, que pot provocar el somriure o el riure, malgrat el rerefons tràgic. Carles Pi i Sunyer, que havia estat conseller de Cultura de la Generalitat, amb qui Rodoreda es va relacionar i va mantenir correspondència, va escriure per assenyalar-ho: «Es col·lectivitzaren les sastreries i les barberies, els espectacles públics, els enllustradors de sabates i fins les vaques lleteres».¹⁶³

Aquests personatges d'un altre estament, a més, exposen esquemes simplistes i classistes, feixistes, en definitiva, com si no se n'adonessin; Rodoreda els deixa

162. Un altre d'aquests eficaços efectes «du réel», per dir-ho com Barthes, que situen i caracteritzen el temps de la novel·la.

163. Carles Pi i SUNYER escriu *La guerra, 1936-1938: Memòries*, Barcelona, Pòrtic, 1986, p. 19. La cursiva és meua. Des d'aquesta perspectiva entenem que el llibre no agradés a més d'un exiliat quan va ser publicat, i és que, com Rodoreda ha destacat, a ella, més que no pas cap altra cosa, la tempta la veritat.

parlar i les paraules els traeixen; el senyor, per exemple, diu a l'home que revisa l'aigua que és una bona persona, encara que sigui un treballador. Mancats de generositat, i fins i tot de justícia, paguen menys a Colometa del que hauria de cobrar, perquè en donar-li feina cada dia és com si ella els vengués el seu treball a l'engròs i no pas a la menuda, segons li comenten.¹⁶⁴ D'aquesta manera, si s'apunta l'absurditat de més d'un aspecte de la situació política i social, hi ha una dràstica separació entre les capes populars i les benestants. I resulta evident la posició de l'autora, al costat de les primeres, una posició que es reflecteix en tota la seva producció. I és que, com nota encertadament Michel Cournot:

Jamais, disons bien jamais, personne n'a exprimé avec ce calme, cette précision, l'espace infini qui sépare la classe ouvrière de l'autre.¹⁶⁵

I, en el sentit de reflectir una època plena de contradiccions i, sobretot, marcada per la guerra, s'imposa finalment la tragèdia: del to lleuger de l'inici a l'alè èpic de la part central, segons destaca amb encert Joaquim Molas.¹⁶⁶ Com una mena d'oxímoron, doncs. La mateixa Rodoreda assenyala la relació amb una altra novel·la on trobem, també, aquesta dicotomia, *Incerta glòria*, que tant ella com Prat consideren una de les grans novel·les catalanes —la traducció francesa, cal tenir-ho ben present—, que han trobat casualment a Ginebra, traduïda per Bernard Lesfargues; per voluntat de la novel·lista, traduirà, també, *La plaça del Diamant*.¹⁶⁷ I és que, segons Rodoreda escriu a Sales:

A més a més em sembla que s'ha donat poca importància a *Incerta glòria*. I encara més: ni un sol crític de *La plaça*, no ha tingut l'encert d'agermanar-la —tan diferent— amb *Incerta glòria*. En comptes de parlar de Musil i de l'humor de Sterne i de la veu de Proust, s'hauria hagut de parlar de Joan Sales. *Perquè aquestes dues novel·les són les dues úniques novel·les a Catalunya, que donen l'època* [6 gener 1963].¹⁶⁸

164. Aquesta anècdota deu estar lligada a alguna experiència que conegué o visqué l'autora, casada amb un home molt gasiu i especulador; en tot cas, també apareix a *Isabel i Maria*: «A casa té feina segura, i cada dia, sap? No ha d'anar d'una banda a l'altra perdent temps caminant, amb això li vull fer comprendre que, si l'hora és a dos rals, a mi m'ho pot fer per quaranta-cinc cèntims... És com si vengués un gènere a l'engròs en comptes de vendre'l a la menuda» (p. 44).

165. Michel Cournot, «Trop blessée pour mourir», *Le Nouvel Observateur*, núm. 362 (18 octubre 1971).

166. Vegeu Joaquim Molas, «La novel·la», a *Obra crítica*, vol. 1, 1995, vegeu la nota 40.

167. Va ser Mercè Rodoreda qui va voler que *La plaça del Diamant* fos traduïda per Bernard Lesfargues, perquè havia valorat la traducció que havia fet d'*Incerta glòria*. De fet, va ser publicada, també, a la mateixa editorial, Gallimard, el 1974.

168. La cursiva és meua.

Per tant, notem que Rodoreda destaca, també, la voluntat directa o indirecta d'emmirallar un temps històric determinat, en l'essència del qual ha sabut penetrar. Novel·la plena d'ambigüïtat, com tota gran obra, en contrast amb la tràgica situació viscuda, l'època representa una maduració evident i positiva per als protagonistes. De fet, les transformacions individuals acostumen a produir-se paral·lelament a les col·lectives, funcionen com un eficaç revulsiu. I, com Colometa, tots els personatges maduren. En el cas de Griselda, per exemple, amb la revolució, decideix treballar i es lloga de mecanògrafa, a més d'abandonar Mateu, que només vivia pendent d'ella; de fet, Griselda era una nina —el que, com encertadament destaca Carles Miralles, no és pas Colometa—,¹⁶⁹ que no feia per a ell, segons pensaven els amics, però: «[...] són coses que s'han d'aprendre a bastonades», comenta Cintet a Colometa, per destacar novament el valor insubstituïble de la vida, de l'experiència personal. Colometa, bona observadora, n'és ben conscient, fins i tot pel que fa a Cintet, l'amic de Quimet que semblava el menys actiu i compromès —solter, que treballava al garatge del seu oncle—, d'aspecte poc atractiu i lleugerament caricaturesc, segons la narradora el descriu —amb «els ulls de vaca i boca torta»—, i, tanmateix, gràcies a la guerra, ell també esdevé assenyat i madur, com ho demostren les seves paraules; i llavors Colometa confia: «Jo l'escoltava molt parada perquè veia un altre Cintet, i vaig pensar que la guerra canviava els homes» (p. 156).

Però, a més d'aquest procés general de maduració, la guerra fins i tot ofereix la possibilitat als treballadors de viure unes experiències enriquidores i insòlites, que no haurien pogut pas experimentar des de la manca de recursos i de llibertat de la vida rutinària de treball que menaven abans. La guerra, per exemple, ofereix una nit d'amor a Julieta, màgica i inoblidable, que serà el gran record de la seva existència, com destacaré, mentre brinda a Quimet, que sempre treballava, tancat a la botiga o a casa, el lleure de contemplar el cel amb les estrelles, cosa que no havia pogut fer mai. Es tracta d'un moment ben emotiu i, així, sorgeix un altre Quimet, més sensible, més comprensiu, ara afectuós amb Colometa, a qui ja no turmenta i a la qual confia: «Que es passaven dies i dies amb un gran ensopiment i sense trets, sense enraonar-se amb els de davant, tota l'estona dormint i que de tant dormir sempre estava desvetllat i es passava les nits mirant els núvols i les estrelles i que mai no hauria pensat que n'hi haguessin tantes i de tantes mides, sempre tancat a l'establiment fent mobles i més mobles» (p. 152).

Semblantment, la guerra fa possible que Cintet visqui una experiència que, en el seu cas, és, com ell mateix destaca, amb un nou tòpic del llenguatge, «[...] per explicar-la als néts», cosa que ell no podrà pas fer: anar en una avioneta ben tro-

169. Carles MIRALLES, «“En el forat de la mort”. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa», a *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Universitat de Barcelona, 2007, p. 178-188.

nada —aquesta precarietat del material bèl·lic— a Cartagena a buscar bitllets de banc i veure, així, un espectacle extraordinari i inèdit: «[...] que, a sota, tan aviat hi tenien un camp de núvols com el camp tot blau del mar i va dir que el mar, vist per sobre, és de molts colors i amb corrents d'aigua entre aigua, i que quan els havia entrat l'ocell a dintre, s'havia hagut d'arraconar perquè el vent tenia tanta força que a més d'aixecar el terra l'aixecava a ell i tot» (p. 156).¹⁷⁰

Plena d'ambigüitat, doncs, l'època evocada representa la maduresa, la presa de consciència, la llibertat i el compromís, però, alhora, el patiment, la fam, el dolor i la mort, com una mena d'unió de contrastos. Un gran oxímoron, novament. De fet, Rodoreda, en aquesta novel·la, ens ofereix, també, tota la densitat d'un moment històric de decisiva importància per a aquells que el van viure. Per a ella, va representar enfrontar-se a un llarg i dur exili, que va demostrar, a la fi, que va ser un temps enriquidor per a la seva producció, que, evidentment, sense aquest exili hauria resultat molt diferent. A *La plaça del Diamant*, aquest temps històric esdevé el centre d'una novel·la que és, també, una reflexió sobre la tragèdia que representa una guerra concreta per a un país, per a un poble, en la qual es poden veure reflectides, també, totes les guerres —aspecte que es mitificarà a *Quanta, quanta guerra...*—, i d'aquí, la universalitat de la que és, probablement, la novel·la més traduïda de la literatura catalana. Rodoreda, per exemple, ho destaca quan envia una carta a Sempronio, per felicitar-lo pel llibre *Clar i català*, que l'ha interessada molt, segons li escriu, i destaca: «Quin tros d'història, aquell, per als qui el vam viure, tan carregat d'il·lusions, de perills i de drama». I, més endavant: «Respon, i potser em repeteixo, a un clima, al fer tenaç d'una gent entusiasta i triada, que ha demostrat el que valia, plantada al mig d'una època exaltant i dura».¹⁷¹

Pel que fa a la universalitat de la novel·la, l'escriptura resulta un altre aspecte fonamental que cal tenir en compte en una obra que, de fet, obre l'etapa de plena maduresa de l'autora. I, concretament en relació amb aquesta mena de monòleg col·loquial només aparentment senzill —tan característic de l'autora—, es requereix un laboriós treball literari, perquè s'ha d'aconseguir la impressió d'espontaneïtat, vivesa i gràcia que acostuma a caracteritzar el parlar d'un personatge popular. Recordem, en aquest sentit, que l'autora es considerava una escriptora i no pas una fabricant de novel·les, una artesana de la paraula, doncs.

170. També en aquest punt concret, Prat ajuda Rodoreda a ser versemblant i li escriu: «En Cintet no pot anar a València a portar or. L'or el duïen a la Generalitat; pot anar, com vaig anar jo, a Cartagena a buscar bitllets de banc, a la Sucursal del Banc d'Espanya de Cartagena, que és on van instal·lar les màquines per fer-ne de nous. I els bitllets eren per a la sucursal del B d'Es a Barcelona» (18 setembre 1960, nit).

171. Esborrany d'una carta a Sempronio, AMR, 5.1.1.55.

I Prat, que és ben conscient del treball literari que Rodoreda ha portat a terme, pensa sobre el català de la «modesta criatura» —segons una valoració que no obliden, que els ha quedat gravada—:

«El lenguaje de una modesta criatura». Colometa parla un català infinitament més pur que Miquel Dolç, més ric i deu mil vegades més eficaç: el miracle és que «sembli» d'estar per casa (el català d'estar per casa és, en realitat, el de Ferrater i Mora, per exemple, o el de Joan Fuster, o el de la Capmany —que són intellectuals). Deixant de banda aquesta qüestió, l'article està bé, i és molt d'agrair.¹⁷²

També Rodoreda, creadora conscient, exposa les intencions que la guien com a escriptora al seu editor, Joan Sales, amb unes idees, aparentment i en més d'un aspecte, acostades a les seves. Ara bé, si la intenció, si la voluntat, sembla la mateixa: donar la impressió d'un català corrent i popular, aquell que es parla, per entendre'ns, no ho és pas la manera d'abastar-lo; així, mentre que Rodoreda (fabriana i amiga del gramàtic) aposta de manera decidida per la normativa, l'editor no hi està pas d'acord, en no cenyir-se a la veritat estricta, segons pensa. I és que Rodoreda aposta per la versemblança i, sobretot, per la literatura, mentre que Sales ho fa per la realitat més estricta i no sembla que s'adoni ni compregui les intencions de la novel·lista. Com a clar exemple, del que creu, amb intransigència i una total seguretat, vol canviar a *La plaça del Diamant* una sèrie de mots normatius i substituir-los per uns altres d'ús més corrent, sovint castellanismes, que creu que cal emprar amb vista a la veritat. I en fa una llista, justament. Tot això crea una topada inicial amb l'autora, que no s'explica l'intervencionisme de Sales, ella que havia publicat a la Biblioteca Selecta, sense cap problema, *Vint-i-dos contes*, i que allarga la sortida de *La plaça del Diamant* —mentre, de retop, provoca el seu nerviosisme. Sales li proposa, per exemple, canviar:

Vídua = viuda, enterrament = entierro, vorera = acera, globus = globo o globu (és difícil decidir-ho, ja ho consultàrem amb en Coromines o en Moll), cambra = cuarto o dormitori (segons que s'hi dormi o no), condol = no ho sé gaire (vostè havia posat primer «pésam», que és com la gent ho diu, i després ho ha esmenat per «condol», que no ho diu ningú i menys entre la menestràlia de Gràcia).¹⁷³

172. Carta del 7 de novembre de 1962.

173. En unes cartes llarguíssimes, Sales dóna una i mil voltes a la novel·la, en aquest cas, 16 de maig de 1961, on també li aconsella un títol, *Un terrat de Gràcia*, perquè, segons ell, la novel·la es troba dins el gènere dels millors films neorealistes i aquest seria un títol adient. D'altra banda, és ell qui li aconsella d'emprar el nom de carrer Gran de Gràcia i deixar de banda Salmeró i Major, utilitzats per Rodoreda, així com de fer que la postguerra a Barcelona sigui una època de precarietat, cosa que l'autora desconeixia, per haver-ne viscut lluny.

En principi, Rodoreda s'oposa rotundament als canvis, perquè ha treballat de manera molt escrupolosa el parlar de la protagonista, amb unes intencions ben clares que li exposa:

Encara tinc els meus dubtes, sobretot després de la vostra carta, de si deixo vorera o bé poso acera. Us he de dir que posar acera m'ha repugnat una mica. Sobretot, perquè jo no faig parlar Colometa com una noia de Gràcia. A més a més, ella no és de Gràcia, encara que jo no ho digui. Sóc jo que parlo i que faig el que vull amb la sintaxi i que dono un català natural i que de vegades faig embolicar Colometa quan explica com són les cases i que procuro tant com puc dir les coses d'una manera diferent de com es diuen. Si de vegades em serveixo d'un tòpic és per a fer riure o per a emocionar, no per manca de recursos. L'estil verbal de Colometa és molt més estudiat del que sembla. Refaig una *manera* de parlar per tal que les frases, si no els mots, tinguin una presència. La manera de parlar de Colometa no és una *casualitat*. Dic tot això per a justificar els meus escrúpols. Encara en parlarem. I perdoneu-me el discurs.¹⁷⁴

També Prat, que li fa costat, és, en aquest aspecte, de la seva mateixa opinió: «Digues a Sales —sense enfadar-te, que no cal—, que després d'haver-hi pensat molt has pres una decisió *definitiva* sobre «quarto» i «acera». El llenguatge de Colometa és natural, però estilitzat; més ben dit: *no és gens* natural, però dona la sensació de ser-ho; la gràcia consisteix en què dona aquesta sensació sense recórrer al català tal com es parla» (11 desembre 1961).

I és que, amb *La plaça del Diamant*, Rodoreda vol crear una veu popular, un estil col·loquial, que abracci tota la novel·la, no només els diàlegs dels personatges. Aquesta resulta, de fet, una de les apostes principals de l'estil rodoredià, quan l'autora inicia la producció de postguerra, primer en el conte, després en la novel·la. L'autora té presents diversos models, des de la ja esmentada Katherine Mansfield —els contes de la qual acostumen a ser monòlegs— fins a Sartre —*La nausée* és un dietari—, o Camus, Faulkner i un llarg etcètera, que recorren a la veu dels personatges, a un parlar que els defineix. D'aquesta manera, neix l'estil rodoredià, amb escassa adjectivació, despul·lat, que prova de formar la veu d'un personatge de la menes-tralia, una identitat determinada.¹⁷⁵ Que sembli popular, però molt estilitzada, molt

174. La carta a Sales és del 10 de juliol de 1961. Pel que fa a les idees de Sales sobre el català i la novel·la, vegeu *Epistolari de Joan Coromines i Joan Sales*, Barcelona, Fundació Pere Coromines, 2004. I, pel que fa a l'estil de *La plaça del Diamant*, Josep-Miquel SOBRIÉ, «L'artifici de *La plaça del Diamant*. Un estudi lingüístic», a *In memoriam Carles Riba*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 363-375, on destaca: «Des d'un punt de vista normatiu, la llengua de *La plaça del Diamant* és morfològicament i sintàcticament correcta en oposició a la llengua usual entre els barcelonins d'educació mitjana o inferior, que és molt contaminada de castellà, entre altres deformacions».

175. Ella destaca que és el conte «Tarda al cinema», un full de dietari d'una noia innocent, el que li dona l'estil de *La plaça del Diamant*, com ja he apuntat.

treballada. Tenint en compte aquestes intencions, la novel·lista posarà en marxa els mecanismes pertinents per aconseguir que, quan el lector llegeixi *La plaça del Diamant*, li sembli que algú li parla, amb confiança i en privat; i d'aquí neix, probablement, la proximitat aconseguida amb el lector, l'èxit de lectors, de fet, amb el somriure o l'emoció, entrellaçats, com acostuma a passar en la vida, que la novel·la vol reflectir. D'entrada, i pel que fa a la tria de les paraules, al lèxic, Rodoreda aposta pels mots corrents, pels mots de cada dia, sovint mots populars que, més d'una vegada, acostumen a tenir una forta expressivitat; d'aquesta manera, l'autora defuig l'opció dels mots rars, literaris, poc adients en boca de la protagonista de l'obra —mots als quals recorrerà quan descriurà l'alta burgesia, tant pel que fa al narrador com a alguns personatges, a *Mirall trencat*. Ús del català parlat i, per tant, tria d'uns mots i expressions adients, un bon nombre de les quals es remunten a la infantesa de l'autora, a una Barcelona profundament catalana que sempre va enyorar, uns mots que ara, tanmateix, en més d'un cas, ja caldria explicar en una nota a peu de pàgina: *rosari de l'aurora, faluga, argent viu...*¹⁷⁶ De fet, assistim a un artífici determinat: a la tria d'un estil que no sembli ni acadèmic ni escrit. I Prat, que, diversament de Sales, s'adona perfectament de l'operació de Rodoreda, li escriu amb l'humor crític tan efectiu i sovint hilarant d'un estil també molt treballat:

Tinc ja moltes ganes de llegir la teva novel·la. No facis cas del que et diuen sobre la propietat de l'estil en què parlen els personatges (és evident que cap idiota pensa com l'idiota del *Soroll i la fúria*, però per fer aquesta observació seriosament és necessari ser més idiota que no pas ell). Tampoc has de fer cas d'això que ara «els d'allà» en diuen «la problemàtica», mot que, en realitat, no vol dir res. Ves fent, que ara vas bé [13 gener 1960].

Es tracta, de fet, d'una opció concordant amb la d'un bon nombre d'autors de l'època, en general, com he apuntat, i amb la d'un reconegut i valorat renovador de l'estil, molt en particular, el novel·lista francès *Céline*, el pseudònim de Louis-Ferdinand Destouches.¹⁷⁷ De fet, Rodoreda podria subscriure les paraules de Céline, que es considerava un estilista únicament i més aviat un poeta que no pas un prosista, entenent com a *poeta* aquell autor que dedica la màxima atenció al treball del llenguatge; Céline va destacar, en aquest sentit, que era un estilista, justament, un colorista de les paraules, però no com Mallarmé de mots amb un sentit extremadament rar sinó dels mots corrents, dels mots de cada dia.¹⁷⁸ En la mateixa línia,

176. Més d'una paraula o expressió, la podem trobar en la correspondència familiar —en les cartes de l'avi, de la mare, d'ella mateixa...—, AMR 1.1, correspondència (1885-1924).

177. Vaig destacar les lectures i les influències de Rodoreda en aquest període a la introducció de *La mort i la primavera* (1997, p. 7-59); es tracta d'una novel·la redactada immediatament després de *La plaça del Diamant*, quan, de fet, encara la corregia.

178. Henri GODARD, *Poétique de Céline*, París, Gallimard, 1985, p. 21.

Rodoreda recorre a un lèxic determinat, a una tria concreta de paraules entenedores i d'ús quotidià, com he avançat, i recordem l'encertada definició de la novel·la que Rodoreda dóna: «Una novel·la són paraules». I, d'altra banda, a una sintaxi determinada, perquè si la novel·la vol evocar un discurs oral, ha de buscar la manera de reproduir, de suggerir, sobretot, la improvisació que caracteritza la conversació. De fet, aquell que parla disposa de poc temps per fer-se comprendre, cosa complicada, perquè el que vol exposar no resulta fàcil, ni fins i tot, de vegades, possible d'expressar; i d'aquí neix un dels recursos més característics de l'autora, semblantment al cas esmentat de Céline: els punts suspensius, que deixen el discurs obert, amb més d'un sentit i, fins i tot, l'ambigüitat, que s'ofereix, així, a la interpretació d'aquell que escolta —o llegeix, en aquest cas. O a la ignorància. A més, evidentment, l'autora, per ser versemblant, també ha de recórrer als trets més característics de l'oralitat: el polisíndeton, l'el·lipsi, la desarticulació de la frase...¹⁷⁹ D'aquesta manera, s'imposa, també, l'economia característica del discurs oral, que acostuma a evitar les oracions subordinades: més que no pas la digressió —lligada a l'escriptura o al parlar retòric—, l'el·lisió, amb els sobreentesos. Sense oblidar les repeticions, tan característiques en Rodoreda, pròpies tant de l'oralitat com de la poesia —i que la preceptiva literària clàssica aconsellava evitar—, que tenen, a més, una altra funció, ben probablement: crear un ritme narratiu, una melodia, que és un altre dels trets característics del valorat estil rodoredià. I recordem, només, l'exemple de la proclamació de la República, amb més d'una repetició.

Contemporàniament a la redacció de *La plaça del Diamant*, de fet, la novel·lista escriu també contes, que Prat, amb encert, descriu «de fantasia», que formaran part del recull *'La meva Cristina' i altres contes*, i, pel que fa a un d'ells, «El senyor i la lluna», assenyalà l'interès d'insistir més en la repetició per reforçar la «cantarella», justament, la música: «El conte està realment molt bé. Trobo a faltar a les últimes ratlles una certa cantarella que té tot el conte i que és el que li dóna unitat d'estil. Potser repetiria el "cada, cada, cada nit" una o dues vegades més, en indret escaient i al final. Però, amb el text davant, ja precisaré una mica més» (Viena, 24 gener 1961). Tot aquest artífici esdevé necessari per aconseguir la versemblança d'una situació determinada, per reproduir el monòleg d'un personatge que està explicant la seva vida i que, en fer-ho, prova de retrobar l'estat anímic amb què va viure el període evocat, amb el patiment i l'angoixa dels moments més difícils. I és llavors quan abasta l'emoció, perquè sempre que Colometa parla de la història, ho fa d'ella mateixa, cosida al temps històric, com he avançat. A grans trets, d'aquesta manera, es caracteritza el llenguatge de la narradora, una confessió de viva veu, novament com en el cas de Céline, un autor que ella devia llegir o ja havia llegit, aconsellada

179. Vegeu, en aquest sentit, Josep-Miquel SOBRI, «L'artífici de *La plaça del Diamant*. Un estudi lingüístic», a *In memoriam Carles Riba (1959-1969)*, 1973, p. 363-375.

per Prat, sobretot la seva novel·la més coneguda, *Voyage au bout de la nuit*, que està molt bé, segons ell.¹⁸⁰ De fet, Rodoreda vivia a França, país del qual va admirar l'àmplia cultura, que seguia de molt a prop, i especialment la novel·la amb els autors més destacats d'un panorama de gran importància a l'època, de relleu mundial, amb diversos guanyadors del Premi Nobel: Mauriac, Camus, Sartre... En l'entrevista de Baltasar Porcel, de fet, es va referir al seu exili, justament, com un «voyage au bout de la nuit». Pel que fa a Céline, ell mateix va assenyalar la influència rebuda del seu avi —professor de retòrica— i, també, les seves intencions, abastar l'emoció i la poesia, perquè aquest és el fons de l'home, segons exposa amb unes paraules que també podria subscriure Rodoreda: «—Il faut imprimer aux frases, aux périodes une certaine déformation un artifice tel que, lorsque vous lisez le livre, il semble que l'on vous parle à l'oreille. Cela s'obtient par une transposition de chaque mot qui n'est jamais tout à fait celui qu'on attend une menue surprise».¹⁸¹

I recordem els mots gairebé idèntics de Rodoreda: «Refaig una *manera* de parlar per tal que les frases sinó els mots tinguin una presència [...]». De fet, Céline considera que només és possible abastar l'emoció, que és la seva gran aspiració com a escriptor, a través del parlar, però que això resulta particularment difícil. I només s'hi pot arribar després de grans esforços i de molta paciència. Amb molta astúcia, també.¹⁸²

Així, Rodoreda recorrerà a expressions fortament col·loquials per expressar situacions molt dramàtiques, uns mots que, en principi, potser semblen poc pertinents i que, en canvi, esdevenen d'una gran efectivitat; llegim, per exemple: «I van començar a marxar. L'adrogar de sota deia: mira, mira, tants diaris i tants cartells... apa..., apa... a córrer món». O quan, per explicar la precarietat que s'ensegueix de la manca de feina, amb la proclamació de la República, recorre a una expressió gairebé infantil i despullada per exposar una situació tràgica, en aquest cas de Quimet: «Que els rics feien l'empipat amb la república». Sense oblidar les descripcions gràfiques i expressives de Colometa per explicar-se, el món de la qual són les cases i els atuells de les cases, com hem vist; i així, per exposar una situació íntima de desballestament i d'angoixa, ho fa de la manera ben personal d'una mestressa de casa atrafegada:

A la nit, si em despertava, tenia tots els dintres com una casa, quan vénen els homes de la conductora i ho treuen tot de lloc. Així estava jo per dintre: amb armaris al rebedor i cadires de potes enlaire i tasses per terra a punt d'embolicar

180. «He llegit un llibre d'Azorín, molt ben escrit però poc interessant i ara estic llegint el *Viatge* de Céline, que està realment molt bé» (1 desembre 1960).

181. Milton HINDUS, «Dire, redire et se contredire», a *Cahier de l'Herne, Céline*, París, L'Herne, 1972, p. 383.

182. Vegeu *Entretiens avec le Professeur Y*, París, Folio, 1983, p. 30.

amb paper i ficar en una capsa amb palla i el somier i el llit desfet contra la paret i tot desordenat [p. 174].

I cal tenir en compte, també, la gràcia de la visió naïf d'un personatge ple d'innocència, remarcada, quan explica, ja a la postguerra, i per citar-ne un exemple, que la filla vol ser hostessa d'aviació i així esdevindrà: «De les que van en els avions i ajuden els passatgers a lligar-se el cinturó perquè no fugin enlaire i els porten licors i els posen un coixí darrera del cap». Sense oblidar les frases fetes i imatges procedents del llenguatge col·loquial popular, que ja he destacat, menys abundants en aquesta part final que no pas a l'inici, perquè la novel·la n'és un prolix i variat mostrari. I Prat, que s'adona de la forta originalitat de l'escriptura rodorediana, destaca, admirat: «La diferència de to que hi ha entre la primera part i la segona és una cosa de primera, perfectament reeixida. La poca insistència en les coses més vitals i profundes, tot el que es llegeix darrera dels mots, i tot el que evoques amb les paraules més simples i pelades i amb frases de noia tanoca, és magistral. Si en el repàs que estàs fent tens sort, hauràs escrit una obra mestra» (1 octubre 1960).

De fet, Prat, seguint la voluntat de la novel·lista, li aconsella de defugir la literatura i li escriu, en aquest sentit, quan ja redacta *La mort i la primavera*: «En primer lloc, un problema d'estil; hi ha una mica massa de literatura: frases massa “bien balancées”, cadències massa insistides, expressions massa molles. Això és fàcil d'adobar: es tracta, simplement, de “resserer” l'estil, fer algunes de les frases més elíptiques suprimint totes les paraules inútils a fi que la poesia quedi més implícita i com involuntària» (20 desembre 1961).

D'altra banda, l'escriptura de Rodoreda reproduceix, fins i tot, l'entonació que s'ha de donar al text, com si realment escoltéssim la veu de Colometa, gràcies a diferents signes que ho assenyalen: interrogants, exclamacions i, també, pauses...; sense oblidar les onomatopeies, que donen una forta impressió de vida, una empremta marcadament popular, ben adient a la narració: «I el nen reia i ella l'acostava a mirar les llagostes i de seguida feia cara d'amoïnat. I treia saliva, brrrrrr... brrrrrr...» (p. 81). Així arriba al lector la inflexió d'una veu, també. I, tot plegat, contribueix a la versemblança de l'artifici literari, la qual cosa facilita, a més, la possibilitat de fer-ne muntatges teatrals —com, de fet, ha passat, tant en francès com en català, en anglès o en holandès—, semblantment als contes d'aquest mateix període; uns muntatges, sense pràcticament escenografia, només amb la recitació d'un text que podem considerar, gairebé, com un monòleg teatral, ben viu.¹⁸³ De fet, Rodoreda sempre se sentí atreta pel teatre, des de la seva

183. El primer muntatge va ser d'Araceli Bruch, *La sala de les nines*, per la companyia Bruixes del Dol, encara en vida de la novel·lista, el 1979, mentre que, pel que fa a *La plaça del Diamant*, en francès, Gilles Bouillon va dirigir l'obra al Théâtre National de Chaillot de París, del 19 de març al 30 d'abril de 1998, i, en català, Joan Ollé es va fer càrrec del muntatge al Festival de Peralada / Teatre Borràs, l'estiu-

infantesa, i en va escriure; més d'un conte recorre a diàlegs teatrals; al recull '*Semblava de seda*' i *altres contes*, per exemple, incorpora dues petites peces teatrals: «Viure al dia» i «El parc de les magnòlies».¹⁸⁴

Ara bé, i aquest és un altre tret destacat de l'estil rodoredià, enmig d'un recer- cat to general col·loquial, ressonen els mots i les imatges de diversos grans poetes, incrustades, com si es tractés d'una pedra preciosa —en una autora que les valorà molt— en el discurs d'un personatge que, evidentment, no els ha llegit mai; i per això he destacat que l'escriptura és una autèntica creació, amb una aposta per la versemblança i no pas per la veritat estricta.

En efecte, Mercè Rodoreda va ser una gran lectora de poesia i en va escriure molta, la majoria encara inèdita, deixant de banda l'antologia d'Abraham Mohino, *Agonia de llum*;¹⁸⁵ entre els seus apunts, també trobem poemes, i més sovint frag- ments de poemes o un vers només, probablement com una mnemotècnia que li permet tenir-los presents i, així, incorporar-los a la seva obra, com si fes un dels seus personals *collages*. La poesia és, de fet, important per a ella, com a lectora, la qual cosa es reflecteix en l'escriptura, molt treballada, amb la inclusió d'imatges d'altres poetes, potser, també, com una mena d'homenatge personal. I, per centrar- nos en un exemple concret, ens pot ser útil l'explicació de la proclamació de la República, citada a l'inici, on la repetició de «mai més» no pot deixar d'evocar-nos el conegut poema «The raven» («El corb»), de l'escriptor nord-americà Edgar Allan Poe —i més d'un conte d'aquest període en demostra la influència—, un poema on també es repeteix aquesta lapidària expressió, «nevermore»; la novel·lista, per confirmar aquest lligam, per assenyalar que no es tracta pas d'una casualitat, copia un altre vers del mateix poema, entre els seus escrits,¹⁸⁶ així es clou, de fet, «El corb»:

And my soul out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted—nevermore.

De fet, amb la repetició i el lligam poètic, les paraules de Colometa exposen que es tracta d'una experiència sense tornada possible, aquella que està marcada per la mort —en el cas de Poe, de la dona estimada i morta. Pel que fa a l'emprem-

tador de 2004. Pilar Lezcano va fer un muntatge teatral de contes de Rodoreda, *Mujeres*, el 1999 al Círculo de Bellas Artes de Madrid.

184. De fet, una de les seves primeres idees a la postguerra és escriure una obra de teatre: «I es- criu? Què? Una obra teatral! Sí senyor. Amb la gran ambició de fer-se-la traduir —si li surt bé— i que la hi estrenin». *Cartes a l'Anna Murià*, 1985, p. 42.

185. AMR, 6.1.3, «Poesia» (176 documents, 287 folis).

186. En una anotació, llegim: «Only this and nothing more». «El corb», AMR, 6.2.2/7. Es tracta d'un dels versos d'aquest conegut poema, que s'hi repeteix amb lleugeres variants: «Darkness there and nothing more», «This it is and nothing more»... Va ser traduït per A. ESCLASANS, *E. Allan Poe*, Barcelo- na, Rosa dels Vents, 1938, col·l. «Oreig de la Rosa dels Vents», núm. 8.

ta d'altres poetes, també podem esmentar, per citar-ne un parell d'exemples, els noms de Verlaine i Baudelaire. En el cas concret de Verlaine, es fa present en un moment precís, quan Colometa ha de deixar Antoni en una colònia, per tal que, sense el seu fill, ella i Rita puguin menjar una mica més; i, en tornar a casa, plou, una pluja que representa la seva tristesa, el plor que ofega, que no deixarà anar fins que no veu possible la seva salvació i la dels seus fills, com he avançat: «A mig camí se'ns va posar a ploure i el llistonet anava d'una banda a l'altra, neteja que neteja, i com un riu de plors, l'aigua lliscava avall del vidre» (p. 171). A «Il pleut doucement sur la ville», de *Romances sans paroles*, III, de Verlaine, observem un mateix lligam entre el plor i la pluja, entre la intimitat humana i el temps atmosfèric, doncs:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

En el cas de Baudelaire, lectura constant de Rodoreda, com he destacat, podem esmentar un exemple que, també, demostra la influència del poeta. Es tracta d'un moment determinat en què Colometa, un cop ja morts Quimet i Cintet, en un temps d'escassetat i d'angoixa general, explica que, per suportar-ho, es va haver de fer de suro: «No perquè fos de suro sinó perquè em vaig haver de fer de suro. I el cor de neu. Em vaig haver de fer de suro per poder tirar endavant, perquè si en comptes de ser de suro amb el cor de neu, hagués estat, com abans, de carn que quan et pessigues et fa mal, no hauria pogut passar per un pont tan alt i tan estret i tan llarg» (p. 173). A «La beauté», un poema de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, llegim: «J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes»;¹⁸⁷ es tracta, a més, d'un vers copiat, justament, per Rodoreda. Ens trobem, doncs, en llegir *La plaça del Diamant*, un delicat i laboriós treball d'escriptura que fa que el parlar d'una mestressa de casa s'ompli amb ressons de poemes; i és que, com la mateixa Rodoreda va afirmar, l'estil de *La plaça del Diamant* no és pas cap casualitat. Es produeix, doncs, a l'hora d'escriure, una hàbil, rica i personal barreja de mots i expressions populars i d'imatges poètiques, la qual cosa crea un estil propi, i és aquest estil, precisament, el que salva, per sempre, les obres, segons Prat pensa amb encert; i ell, que s'adona de seguida del valor literari de l'obra, li escriu: «I quan el diàleg no és indispensable més val suprimir-lo. I dic indispensable pensant no en l'acció sinó en l'element poètic [...] Has de parlar de la rosa de Jericó, que surt al final, una mica abans per preparar aquest final» (19 setembre 1960). De fet, en l'única carta d'aquest període conservada de Rodoreda a Prat, sense datar

187. Rodoreda copia aquest vers —i d'altres, possiblement, per tenir-los presents— i l'empra quan escriu, com s'esdevé, concretament en aquest cas. AMR, 6.2.2/13. Vegeu, pel que fa a la influència de Baudelaire, Carme ARNAU, *Una lectura de 'Mirall trencat'*, 2000, p. 24.

però probable contestació a una carta del seu company, concretament del 14 de setembre de 1960,¹⁸⁸ en què es crea un equívoc curiós, ella mateixa destaca la voluntat d'establir relacions internes, com si teixís o brodés el text —ella, hàbil cosidora—, i en repeteix els motius:

Joan: tots aquests dies he treballat en l'acabament de Colometa. Ara l'agafaré tota des del començament mirant bé tot el que em dius i arreglant coses que s'han d'arreglar i que només puc veure jo. Per exemple, tot el que diu Quimet del dimoni ha de ser molt més bonic. L'ha de comparar, pels colors, amb una mosca vironera, que són negres amb reflexos blaus i vermells, perquè al final, l'adroguer i Colometa cacen una rata i la rata, esventrada, té tres mosques vironeres al damunt: negres, amb reflexos blaus i vermells.¹⁸⁹

I notem que és únicament ella, segons destaca, la responsable del text. D'altra banda, com he apuntat, només la perspectiva distanciada del personatge, la llunya-ria, li permet adonar-se que la guerra va canviar dràsticament la seva vida, i per sempre més. I per això, també, tot ho expressa des de dintre, des d'una profunda subjectivitat, com s'esdevé en el romanticisme, aquest romanticisme que és una tendència permanent de l'esperit humà, una aproximació al món, partint de la pròpia subjectivitat, deixant de banda el romanticisme estrictament històric, com han destacat diversos estudiosos. Es tracta, de fet, d'un tret que caracteritza la prosa rodolediana, ella que s'ha definit com una persona «[...] amb una inclinació marcada cap al romanticisme... que procuro dissimular».¹⁹⁰ Des de dintre, doncs, com acostuma a passar en l'experiència poètica, també, per dir-ho *grosso modo*. I és que, a més, s'ha destacat que una branca important de la novel·la contemporània es caracteritza per un vincle amb la poesia i la música, segons Thomas Pavel: «[...] dont il émule le lyrisme et l'imédiateté sensorielle».¹⁹¹ Una branca representada per uns autors prou coneguts i ja esmentats, en l'estela dels quals se situa la producció rodolediana: Joyce, Proust, Woolf..., que ella segueix d'una manera personal, des d'una veu que es vol popular i és, també, poètica i musical.

188. Rodoreda deu haver escrit fer la quarantena pel que feia a Colometa i Quimet, i Prat li contesta: «Quimet té prop de 40 anys? Molt més endavant quan comença la Guerra Civil sembla que en tingui 24 (pàg. 80: "Si en comptes de tenir 53 anys, en tingués 25 com vostè")». I ella en la carta sense datar li contesta: «Fer la quarantena, vol dir que, després d'haver tingut una criatura, un marit i muller han de fer bondat quaranta dies perquè la matriu encara està oberta. I perquè són els dies que la Mare de Déu va poder trigar a poder fer no sé què».

189. La carta demostra la total autoria de l'obra per part de Rodoreda, una autoria que de manera del tot injusta se li ha volgut rebaixar, a ella, una dona, un aspecte que cal tenir en compte; la carta no porta cap data però deu correspondre a la tardor de 1960, abans que Rodoreda enviés la novel·la al Premi Sant Jordi, perquè s'hi esmenten els noms dels membres del jurat.

190. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», a *Grans catalans*, 1994, p. 256-265.

191. Thomas PAVEL, *La pensée du roman*, París, Gallimard, 2003, p. 378.

6. NOVEL·LA / CARTA D'AMOR

La plaça del Diamant és una novel·la de parelles, de matrimonis i de festes de casament, amb el ball i l'animació característica, el de Colometa, primer, i el de la filla, al final, a més del segon matrimoni de la senyora Natàlia, en aquest cas, discret i sense celebració: «I al cap de tres mesos d'aquell diumenge, un dematí, d'hora, ens vam casar amb l'Antoni que des d'aquell dia va ser l'Antoni-pare i el meu fill l'Antoni-fill, fins que vam trobar la manera de dir-li Toni». Es tracta d'un matrimoni que l'autora ja havia escorcollat a *Aloma*, on en donava una visió trista i, globalment, ben pessimista: la radiografia d'un fracàs, agreujat amb el pas del temps i la manca de recursos. En el cas de *La plaça del Diamant*, és, probablement, la distanciada perspectiva de passat, la que contribueix a crear la imatge dinàmica i alegre del primer casament: amb les tòpiques fotos, l'àpat i el ball: «I quan es va acabar, jo hauria volgut ser el dia abans per poder tornar a començar, tan bonic...». De fet, *La plaça del Diamant* és una novel·la d'amor, segons té interès a assenyalar la mateixa autora, al pròleg de l'edició vint-i-sis, i ho destaca dues vegades i amb paraules contundents, lapidàries gairebé; la primera escriu:

Vull afirmar, perquè algú ho ha negat, que *La plaça del Diamant* és una novel·la d'amor. De novel·les d'amor se n'han escrit moltes. Des de l'amor més espiritual i cavalleresc a l'amor més carnal, una mica representat aquest darrer per una de les novel·les més cursis, i que han fet escolar més tinta, escrita per un gran escriptor, D. H. Lawrence.

I una segona vegada remarca: «Vull tornar-hi a insistir, perquè em dolgué que algú ho negués: vull afirmar ben alt que *La plaça del Diamant* és per damunt de tot una novel·la d'amor per més que *sense ni un gra de sentimentalisme*».¹⁹² Posteriorment, Rodoreda se centra en el moment en què, segons ella, resulta més evident aquest amor, un moment que clou la novel·la d'una manera positiva, esperançada; de fet, els acabaments acostumen a resumir el que s'ha explicat, perquè el lector ho tingui present —com s'esdevé clarament al darrer capítol de la novel·la—, a més, d'anunciar, en aquest cas, un nou desenvolupament de la història, amb una nova parella, la d'un home que estima Natàlia i que ella també descobreix, llavors justament, que estima: Antoni, l'adroguer de les veges, que l'ha protegida i l'ha alimentada a ella i als seus fills —i no cal insistir pas gaire en el paral·lelisme amb els coloms i les diferències amb Quimet. I amb el qual ha conviscut durant una pila d'anys, sense gairebé ni adonar-se de la seva presència: des que els nens són petits fins que es fan grans, com

192. La cursiva és meva. Es tracta d'un sentimentalisme que Rodoreda vol esborrar dràsticament de la seva obra de postguerra. De la mateixa opinió és Prat, que, en comentar-li *Mi idolatrado hijo Sisi*, de Delibes, destaca que li recorda «certes novel·les de Galdós: plena de coses inútils, sentimental i melodramàtica» (21 gener 1960).

assenyala el fet que la noia es casi i el fill faci el soldat, una mena d'entrada en l'edat adulta de tots dos, doncs. I, pel que fa a les relacions amb Antoni, Rodoreda insisteix: «El moment en què la Colometa, de tornada de la mort del seu passat, entra a casa seva mentre va naixent el dia i abraça el seu segon marit, l'home que l'ha salvada de totes les misèries de la vida, és una escena d'amor profund. “[...] vaig pensar que no volia que se'm morís mai...” I li fica el dit al melic “perquè cap bruixa dolenta no me'l xuclés pel melic i em deixés sense Antoni”».

Notem que Rodoreda, en resumir l'escena final, destaca la voluntat de tenir-lo sempre al seu costat i remarca, també, la penetració per part de la dona, un gest fàl·lic compensatori, amb un home del qual se'ns diu que és «esguerrat del mig» —en una autora que confessa i demostra que ha estat una bona lectora de Freud—, malgrat que atenua la sexualitat, conjuminant erotisme i innocència, en esmentar la referència a una «bruixa dolenta», com si es tractés d'un conte de fades.¹⁹³ De fet, Rodoreda ha destacat que els dos grans temes que la interessin com a novel·lista són l'amor i la mort, perquè ho són de la condició humana, que ella vol al centre de la seva narrativa. Es tracta d'un amor estretament lligat a la mort, podríem afegir, una relació constant en la literatura occidental i ja d'ençà dels seus orígens, com demostren tantes obres clàssiques que s'hi centren, per exemple, *Romeu i Julieta*, de William Shakespeare, un autor que va atreure, permanentment, la novel·lista. Per assenyalar la importància de l'amor ja des de l'inici de la seva producció, amb *Aloma*, Rodoreda dubtava entre aquest títol i *Uns amors d'una noia*. Es tracta d'una novel·la per a la qual va triar epígrafs d'obres centrades en experiències amoroses, en general, tràgiques i, sovint, coronades amb la mort. Quan redacta *Mirall trencat*, Rodoreda també comenta a Sales, des de Ginebra: «Estic escrivint molt i algun dia, si tots som vius, us donaré una de les novel·les més importants que s'hauran escrit a Europa de quatre mil anys a aquesta banda. *I serà una novel·la d'amor*» (7 juny 1961).¹⁹⁴

I Sales li contesta: «Vostè ho diu en broma, però jo, després d'haver llegit *La plaça del Diamant*, la crec capaç de tot. “I serà una novel·la d'amor”, afegeix vostè ¿I per què no? Dic jo. O més ben dit: ¿com podria NO ser una novel·la d'amor, si ha de ser una gran novel·la? *La plaça del Diamant* és una novel·la d'amor, encara

193. Ella mateixa, bona lectora de Freud, em va comentar que es tractava d'un gest fàl·lic compensatori, quan la vaig visitar al seu pis de Barcelona, al carrer de Pàdua, mentre preparava la tesi doctoral sobre la seva obra.

194. La cursiva és meua. També anuncia a Sales que inicia una altra novel·la d'amor, sense títol, encara, que no continuarà: «Serà una novel·la tan desolada —però no decadent— que faràs créixer els cabells fins als peus a tots els que la llegiran: de tristesa. No hi passarà res. No hi haurà amor. I serà una novel·la d'amor i de soledat infinita. Hi sortiran tres rius: el Ròdan, l'Arve i el Rin romàntic. I el Léman. I moltes fulles voleiant» (Ginebra, 28 agost 1961). Vegeu Carme ARNAU, «“El pont de les Tres Roses” de Mercè Rodoreda. Un projecte», *Serra d'Or*, núm. 463-464 (juliol-agost 1998), p. 42-45.

que potser molts lectors no hi cauran: la Colometa no s'entendria si no fos un ésser de bondat, o sigui d'amor. El seu amor per "l'adroguer de les veces" és de les coses més punyents que recordo..." (10 juny 1961).

En aquest aspecte, Sales i Rodoreda concorden; ell, l'autor d'*Incerta glòria*, novel·la també de guerra i d'amor. I, pel que fa a l'amor, concretament, «l'eterna qüestió», segons afirma la senyora de la casa on Colometa va a fer feines,¹⁹⁵ Rodoreda destaca que hi ha moltes menes d'amor i que la qualitat de l'amor depèn del grau de refinament i de passió de qui el viu. I afegeix, en respondre a la definició de l'amor que li demana Camen Alcalde:¹⁹⁶

En els meus llibres hi ha molts amors, i molt diferents. Però mai no he sentit la necessitat de formular-me la pregunta: Què és l'amor? Em sembla que el temps l'ha fet evolucionar, que és d'una manera o d'una altra segons el seu context social. L'amor avui no és com en èpoques reculades: com l'amor cavalleresc, com l'amor romàntic, com l'amor burgès del segle passat. Canvia l'estil de la conquesta, la forma d'enfocar-la... en general s'ha simplificat, s'ha desemburgesit, s'ha fet més jove, més natural, la importància que pugui tenir depèn del gruix de divinització que cada individu li doni. L'amor que neix entre dues persones excepcionals o entre dues persones corrents és, *sempre, necessitat d'una única presència*. I comença lleuger. El to que pugui anar adquirint depèn de la capacitat amorosa dels amants, del seu grau de cultura, de la força dels seus instints, de la necessitat, conscient o inconscient de sublimació, d'idealització. Èxtasi o no èxtasi. Segons Teilhard de Chardin, és la més universal, la més formidable, misteriosa de les energies còsmiques, «L'amor che move il sole e l'altre stelle».¹⁹⁷

A més, Rodoreda també llegeix amb interès un assaig sobre l'amor que assolí força ressò a França: *L'amour et l'Occident*, de Denis de Rougemont (1956), i, entre les diverses citacions que ha copiat d'autors o de temes que li interessaven, trobem una definició de l'amor: «L'amour est la perfection d'une connaissance», i una nova referència, concretament: «Els cors contrariats dels qui s'estimen».¹⁹⁸ A *La plaça del Diamant*, per demostrar la importància de l'amor, deixant de banda la parella protagonista —ell, ebenista, com sant Josep, casat amb la Verge Maria, segons el mateix Quimet apunta—, hi ha diverses figures d'enamorats. Sobretot dues, una

195. Quan Colometa descriu aquesta casa, on anirà a fer feines, llegim: «Al bell mig de la tapa hi havia un noi i una noia, només els caps, amb uns nassos molt grossos i els llavis de negret, que es miraven; i la senyora va dir, representa l'eterna qüestió, i va afegir, l'amor. I el nen va riure» (p. 107).

196. Qüestionari de Carmen Alcalde, AMR, 6.4.2.7.

197. La cursiva és meua. En aquest darrer exemple, Rodoreda es refereix a *La divina comèdia* de Dante, que acaba, de fet, amb aquest vers del *Paradís*: «l'amor che move il sole e l'altre stelle», que també cita al conte «Nit i boira», del recull *'Semblava de seda' i altres contes*.

198. AMR, 6.4.2/7. Ja a *Polèmica*, en definir l'amor, Rodoreda ho feia recurrent a grans pintors que l'han representat, seguint la voluntat de visualitat que privilegia en la seva narrativa.

de masculina i una altra de femenina, dos grans enamorats: Mateu i Julieta. Aquesta darrera, de fet, porta el nom d'una de les protagonistes més cèlebres i celebrades, la de l'obra de Shakespeare ja esmentada. I si es tracta de dos enamorats d'aquells que s'acostumen a denominar romàntics és perquè, tant per a Mateu com per a Julieta, la vida sense l'enamorada/enamorat no té cap sentit i la mort esdevé llavors, fins i tot, cobejable, l'única sortida; de fet, a més de l'obra de Shakespeare, hi ha un altre enamorat exemplar, el *Werther* de Goethe, una obra molt influent i citada, que, fins i tot, va desencadenar una onada de suïcidis arran de la publicació, la qual cosa demostra l'estret lligam entre la literatura i la vida.

En efecte, Mateu, un home de figura angèlica, ros i amb els ulls blaus, del color del mar, segons la narradora,¹⁹⁹ representa, més que no pas Quimet, la figura de l'heroi o del protagonista més característic de novel·la; es tracta, així, d'un home que sembla atractiu, profundament enamorat i, també, amb qualitats morals: valent i responsable. A més, porta el nom d'un dels quatre evangelistes, aquell que té com a representació iconogràfica la figura humana i angèlica, per tant, en constitueix una mena d'imatge exemplar. Inicialment és presentat com un home una mica absent de tot el que l'envolta, com els típics enamorats que viuen en un món petit, aquell que és habitat únicament per la dona estimada; però, progressivament, esdevé una figura compromesa, seguint el procés de maduració general. D'entrada, però, els amics se'n riuen, d'ell i del seu enamorament:

En Cintet i en Mateu venien sovint i en Mateu cada dia estava més enamorat de la Griselda i deia, quan estic amb la Griselda m'agafen tots els desmaïes del cor... I en Quimet i en Cintet li deien que el trobaven malalt del cap perquè l'amor l'afeblia i ell vinga parlar de la seva Griselda i era veritat que no sabia parlar de res més i s'anava tornant com un beneït tot i que jo me l'estimava molt [p. 91].

Un cop ha estat abandonat per la dona que tant estima, i que, a més, s'ha emportat la filla de tots dos, Mateu es convertirà, encara més, en un enamorat romàntic i, per tant, plorarà, una de les manifestacions més típiques d'aquells que estimen, com ha notat Roland Barthes; el crític francès, per corroborar-ho, esmenta justament l'exemple de *Werther* i destaca que no sap si el plor d'aquest personatge és degut al fet que es tracti d'un home enamorat o d'un home romàntic; a més, asseynala que plorar és la propensió natural d'aquell qui estima, que s'allunya així de la virilitat convencional i retorna a la infantesa.²⁰⁰ Mateu, diferentment de Quimet, doncs, és una figura sensible, bondadosa i atenta, de manera especial amb Colometa, l'únic, de fet, que sembla que s'adona de la seva presència i de les seves

199. Rodoreda descriu així l'àngel de la guarda al pròleg de *Mirall trencat*: «Els àngels eren rossos i, encastats al front, els brillaven dos ulls blaus».

200. Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 213-215.

qualitats. Per aquest motiu, la tria com a confident del seu patiment i és, en explicar-lo, justament, quan plora. Colometa se sorprèn, perquè no ha vist mai un home, i, a més, «alt com un Sant Pau», que plori. I és que, sense Griselda, la vida deixa de tenir sentit per a Mateu: «I que em venia a dir adéu perquè se n'anava al front i que potser Déu l'enviava al front per fer-lo morir aviat perquè sense la nena i sense la Griselda no es veia amb cor de poder viure» (p. 149).²⁰¹

Ja arran d'una primera visita de Mateu, Colometa ha experimentat un sentiment tan inèdit com contradictori: algú se li ha confiat, algú l'ha valorada i destaca: «[...] quan va ser fora em va quedar una cosa molt estranya per dintre: una pena barrejada amb una aigua dolça d'estar bé, que potser no havia sentit mai» (p. 135). I una segona vegada, Mateu, que no vol acceptar la soledat, busca consol i companyia en Colometa; i és llavors que li demana un objecte com a record, per quan es trobi lluny i sol; i novament s'imposa la diferència amb Quimet, perquè Mateu, sensible, s'adona de la importància dels records, ja que «tout objet touché par le corps de l'être aimé devient partie de ce corps et le sujet s'y attache passionnément», Barthes *dixit*.²⁰² Colometa, convencional, li'n dona un de ben clàssic, una cinta. D'aquesta manera, s'anuncia, ja, una afinitat entre els dos personatges, aquella característica de les parelles i, d'altra banda, s'insinua el triangle.²⁰³ Recordem que Colometa ja ha manifestat l'afecte que sentia per Mateu: «[...] me l'estimava molt». Per confirmar-ho, la seva mort assoleix més relleu, i fins i tot dolor, per a ella que no pas la del marit, acceptada amb una estoica enteresa, en l'escena del terrat —quan coincideixen la mort del darrer colom i l'anunci de la mort de Quimet. En canvi, quan la senyora Enriqueta li anuncia l'afusellament de Mateu, llegim:

I el mal fort no em va sortir de dintre fins al cap de cinc minuts i vaig dir baixet com si l'ànima se m'acabés de morir a dins del cor, això no..., això no... Perquè no podia ser que en Mateu l'haguessin afusellat allà al mig d'una plaça. ¡No podia ser!, i la senyora Enriqueta em va dir que si hagués sabut que m'ho havia de prendre tan a la valenta, amb tota la sang de la cara perduda, no m'hauria dit res [p. 176].

Quan, al final de la novel·la, imaginativament, en una mena de bella i efectiva imatge, Colometa es veu formant una parella —aquestes parelles que acostumen a

201. Notem ja el nom de la dona adorada, Griselda, un nom de caire romàntic; i un cop més es fa present la importància de l'onomàstica a l'hora de construir personatges.

202. Vegeu Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, 1977, p. 205.

203. Ho va destacar Giuseppe GRILLI, «Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda», *Serra d'Or*, any XIV, núm. 155 (agost 1972), p. 39-40: «En aquest terreny caldrà inflar el personatge d'en Mateu, i ben carregant-lo d'intencionalitats ideològiques, potser fins i tot l'empenyerem cap al paper de "tercer" dintre el triangle famós a fi de recuperar un camp convencional d'anàlisi». Pel que fa al triangle, és una constant de Rodoreda, doble a *Aloma* i molt nombrosos a *Mirall trencat*.

presidir ficcions literàries i cinematogràfiques—, l'home és Mateu i no pas Quimet. I llavors està en la companyia d'un colom, un de ben diferent dels turmentadors que criava el marit, amb un vent de tempesta, final imaginatiu i efectiu, en contrast amb l'aire fresc inicial, el de la proclamació de la República, com he destacat. Aquest és el moment catàrtic del crit, com si la presència imaginativa de Mateu li donés força:

I vaig sentir una companyia a la mà i era la mà d'en Mateu i a la seva espatlla se li va posar un colom corbata de setí i jo no n'havia vist mai cap, però tenia plomes de tornasol i vaig sentir un vent de tempesta que s'arremolinava per dintre de l'embut que ja estava gairebé clos i amb els braços davant de la cara per salvar-me de no sabia què, vaig fer un crit d'infern [p. 249].

El paper de Mateu en la vida de Colometa, de fet, ja l'anunciava el record del dia del casament, quan balla amb ell «[...] un vals i en Mateu ballava bé i em duia com una ploma, com si, a la vida, no hagués fet altra cosa que ballar, de tan bé que em portava» (p. 52). En aquest sentit, doncs, enamorat modèlic, Mateu es pot relacionar amb Julieta, la dona madura i compromesa, que també estima amb passió. Es tracta d'una dona radicalment diferent de Colometa, una dona discreta i sacrificada, una «[...] dona que s'havia acontentat amb poques coses», segons la descriu, amb encert, Joan Prat;²⁰⁴ esposa i mare, que viu al servei de la família, bàsicament. En canvi, Julieta aposta decididament per la felicitat, que vol dir, per la llibertat i, evidentment, pel paper actiu de la dona en una societat nova que desitja «més sana», perquè considera que «[...] els vells eren els que feien nosa, que tots pensaven al revés i que la joventut volia viure sa». Però, des de la perspectiva convencional de la senyora Enriqueta, ha esdevingut una d'«aquestes noies de la revolució totes eren noies sense vergonya». Tanmateix, atenta i sensible, semblantment a Mateu, Julieta fa costat a Colometa i, quan neix el seu primer fill, és l'única que pensa en ella: «[...] em va portar un mocador de seda pel coll, blanc, amb marietes escampades. I una paperina de bombons. *Va dir que la gent només pensa en la criatura i que ningú no es recorda de la mare*» (p. 79).²⁰⁵ Encarregada de colònies de nens refugiats que venien d'Espanya, segons la narradora explica, l'època l'ha llançada de ple a la vida, que vol dir, també, a l'amor, i estima amb passió un combatent, sense el qual l'existència no té per a ella cap sentit— semblantment a Mateu; apunta, doncs: «[...] que si se li moria ella es tiraria al mar perquè estava molt enamo-

204. «No has d'oblidar mai que és una dona que explica la seva vida, una dona que ha passat per moments tràgics, i que sent, obscurament la inutilitat de tot, que “no sap ben bé perquè és al món”. Està molt bé que insisteixis en certs moments de la seva vida, que poden semblar banals, perquè això passa a tothom i, en Colometa, completa la seva psicologia de dona que s'havia acontentat amb poques coses» (23 setembre 1960).

205. La cursiva és meua.

rada i que havien dormit una nit junts, sense que passés res; i és per això que estava tan enamorada, perquè era tan bon noi i que li semblava que se l'estimava, a ella, com pocs saben estimar» (p. 160).

La nit que descriu, com a màgica, tots dos sols en una gran torre requisada, amb jardí i ambient espectral i ventós, com de novel·la gòtica, segons he avançat, ens recorda l'escenari final de *Mirall trencat*, titulada, inicialment, *Una casa abandonada*, una casa ocupada pels milicians. Es tracta d'una nit que, d'altra banda, ha quedat per a Julieta com un record inesborrable i per això ella també s'ha emportat de la torre el vestit elegant que es va emprovar —aquests records preuats—, i, quan estava massa enyorada, «[...] es posava el vestit una estona i tancava els ulls i tornava a sentir el vent d'aquell jardí que no era com el vent d'enlloc més» (p. 161).²⁰⁶ De fet, gràcies a la guerra, Julieta ha pogut viure una experiència insòlita per a una noia de la seva classe social, privilegi aportat per un temps, d'altra banda, tràgic, perquè «[...] ella, sense la revolució, pobra i treballadora com era, no hauria tingut mai una nit de ric i d'amor com la que va tenir. Passi el que passi, tota la vida tindrà aquella nit! Amb la por i tot i les fulles i les hores i la lluna ratllada i el meu xicot...» (p. 162). A més, la revolució ja havia transformat Julieta, externament amb la indumentària de miliciana, semblantment al cas dels personatges masculins i, com assenyala Colometa: «Vaig girar-me, el cotxe es va parar i, vestida de miliciana, en va saltar la Julieta, molt prima, molt blanca de cara, amb els ulls plens de febre i cansats» (p. 159). Julieta, doncs, s'ha convertit en una d'aquestes dones alegres i entusiastes, inicialment, que van desfil·lar pels carrers de Barcelona i que van representar per a la Rodoreda dels anys trenta la imatge d'una benvinguda renovació; diverses imatges fotogràfiques en van deixar constància i, també, cartells on se les acostumava a representar més semblants a les actrius que no pas a les dones corrents;²⁰⁷ en aquest sentit, el personatge de Julieta enllaça amb els contes de guerra que Rodoreda ja havia publicat.²⁰⁸ Ara bé, Julieta deixa de banda les actituds més extremistes d'uns personatges creats pel compromís i la necessitat de propaganda de llavors: la miliciana de «Sònia», per exemple, una noia jove que combat al front, en ocupar el lloc deixat pels homes de la seva família que hi han mort. Julieta, en canvi, a la rereguarda, s'ocupa de les tasques que la matei-

206. Notem, novament, la importància del vent en l'ambientació del capítol. Vegeu les notes 141 i 143.

207. N'és un bon exemple el cartell conegut com *la miliciana d'Arteche* (de Cristóbal Arteche), on llegim: «Les milícies us necessiten!», amb la representació d'una dona amb un fusell, roba ajustada —poc adient per a la batalla—, els cabells arrissats i uns ulls pintats, un rostre que ens recorda el de Marlene Dietrich, actriu molt valorada llavors. De fet, Rodoreda l'esmenta a *Aloma* i la cita en un article de *Mirador* com una de les més destacades *vamps*. «Vampireses d'ahir i d'avui» (1 desembre 1932).

208. *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, a cura de Maria Campillo, Barcelona, Laia, 1982, recollits a *Un cafè i altres narracions*, a cura de Carme Arnau, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999.

xa Rodoreda va considerar les més adients per a la dones. Així ho va destacar, si més no, quan en plena guerra va escriure per a una retransmissió radiofònica ja citada que la dona «[...] ha de lluitar a la reraguarda, amb la revolució! Al front, amb fusells no!». ²⁰⁹ En una novel·la tan ben travada com *La plaça del Diamant*, en la qual s'acostuma a seguir la vida de tots els personatges, no s'esmenta mai més el de Julieta, i això potser assenyala que ha mort o ha hagut de fugir de Barcelona. ²¹⁰ I per remarcar l'atracció, la preferència de Rodoreda per figures femenines i, sobretot, compromeses, una altra miliciana, Eva, serà la protagonista de *Quanta, quanta guerra...*, on esdevindrà una figura molt elaborada, una mena d'arquetipus del sexe femení, com ja anuncia el seu nom, alhora lluitadora i de delicada presència.

Pel que fa a la parella central de *La plaça del Diamant*, Colometa i Quimet, probablement, també ell es deu haver enamorat de la protagonista jove d'una manera tan sobtada com apassionada però, home egoista, masclista, no ho vol demostrar perquè això el faria feble i insegur, a més de dependent de la dona que estima, que ell vol tenir sempre, i de manera exclusiva, al seu servei. Ho deduïm de l'actitud de la filla, Rita, que Colometa s'adona que és com Quimet, tant pel que fa a l'aspecte extern —amb els mateixos ulls de mico—, com a la intimitat, amb la voluntat i la traça per fer sofrir aquells que estimen. I és que Rita, que s'ha casat finalment amb Vicenç, després d'haver-lo turmentat amb la seva indiferència, dubtes i capricis, el dia del casament, tanmateix, explica, només a la seva mare, que «[...] des del primer dia s'havia enamorat com boja d'en Vicenç però que no li ho volia demostrar i que en Vicenç no sabia mai que ella n'estava enamorada». Rita, doncs, és capaç de confiar-se, diferentment de Quimet, que sempre s'escapoleix, hermètic. De fet, és únicament gràcies a Antoni que Colometa troba un home que l'estima, un home que la *veu*, en el sentit precís i concret del mot, ella que ha estat una dona invisible fins ara, per a gairebé tothom —i especialment per al primer marit. I, d'aquesta manera, es destaca de nou el paper de la mirada, dels ulls. I és que resulta tan important veure com ser vist: sense la mirada de l'altre no és possible una existència plenament humana —i, d'això, n'era ben conscient l'home subterrani, la personal i clarivident creació de Dostoievski a *Memòries del subsòl*. Però la narradora, fins i tot un cop casada amb Antoni, un casament de conveniència per a

209. Maria CAMPILLO, «Mercè Rodoreda: dues conferències radiades durant la Guerra Civil», *Els Marges*, núm. 51 (desembre 1994), p. 53-62, on també llegim: «Em faig càrrec de l'esperit d'aventura, de la voluntat a favor de la causa de totes les Maripepes i Rosites i Fannys, però crec sincerament que, al front, són els homes qui han de guanyar la guerra i que, qui els ha d'empènyer i encoratjar en la lluita cruenta són les dones abnegades que a la reraguarda treballen per a ells i formen l'exèrcit de la seguretat».

210. Potser per aquest motiu, en la versió teatral de Josep Maria Benet i Jornet, Julieta és afusellada, una llicència de l'adaptador: «I de sobte, quan potser no ho esperàvem, la descàrrega de fusells i Julieta cau morta a terra». Mercè Rodoreda, *La plaça del Diamant*, adaptació teatral de Josep M. Benet i Jornet, Barcelona, Proa, 2007, p. 141.

ella i els seus fills, que no tenen res ni tampoc a ningú, viu encara obsedida pel record de Quimet, que vol dir, pel patiment; de fet, la filla sembla que ocupa el lloc del pare a l'hora de turmentar-la, quan li diu, per exemple, que potser Quimet és viu. I és que Colometa arrossega encara aquesta identitat imposada pel primer marit, amb tot el que representa de neguit i dolor. En realitat, és únicament després de desfer-se'n —a l'últim capítol— que podrà deslliurar-se del tot del passat i llavors tenir consciència, realment i per primera vegada, de la presència d'Antoni, el segon marit, invisible, fins ara per a ella. L'amor, doncs, adonar-se de l'altre, primer pas per pensar en l'altre, per demostrar-li reconeixement i afecte: «[...] necessitat d'una única presència», seguint la definició de Rodoreda. I, també, les seves paraules, la seva reflexió sobre l'amor.

En efecte, si s'ha dit que l'amor representa la restitució de la pròpia identitat, així s'esdevé ben bé en el cas de Colometa amb Antoni: «I no vull enganyar ningú, va dir, Natàlia», li diu l'adroguer de les veges. Com si tot depengués d'un home en la vida d'aquest personatge amb escassa autonomia. Però, adonar-se de la presència d'Antoni, veure'l realment, això, Colometa només ho aconseguirà després d'una nit de significat especial, amb el crit catàrtic i el nom escrit a la primera casa del carrer de Montseny, com he apuntat, on va viure amb la identitat de Colometa.²¹¹ Després d'aquesta nit, de fet, el personatge pot recuperar ja el seu nom primigeni, Natàlia, el real, el del bateig, un nom que significa *naixement*, precisament.²¹² Ara, dona ja madura, entén les paraules de la senyora Enriqueta, una reflexió profunda sobre la vida, quan li deia, justament, que tots tenim moltes vides: «[...] però que una mort o un casament, de vegades, no sempre les separava, i la vida de debò, lliure, de tota mena de fils de vida petita que l'havien lligada, podia viure com hauria hagut de viure sempre si les vides petites i dolentes l'haguessin deixada sola» (p. 247).²¹³ Així, en sortir, de nit mira enlaire i amb uns altres ulls, els de la memòria, reveu el passat amb Quimet, quan ella estava embarassada de l'Antoni i li donava una floreta blava. Novament el color blau, el del somni i l'amor. La floreta blava, símbol de l'amor ideal, que torna a aparèixer, quan Colometa està a punt de descobrir, finalment, un amor ben diferent, el d'Antoni

211. Esmentem que al carrer de Montseny, núm. 43, de Barcelona va viure Joan Gurguí i que quan es va casar amb Mercè Rodoreda es van instal·lar en un pis del carrer de Saragossa, fins que es van separar i ella va retornar a la torre familiar del carrer de Balma, 340 —al número 343 d'aquest carrer, davant per davant, Rodoreda es va comprar un pis. El fet de triar aquests carrers —Montseny i Saragossa—, justament, per fer que Colometa hi porti una vida alienada no deu pas ser una casualitat.

212. «[...] *Natale domini* es refereix al naixement de Crist. No és cap coincidència que Rodoreda hagi triat aquest nom per a un personatge que torna a néixer». Jane WHITE i Patricia V. LUNN, «La plaça del Diamant i la narració de consciència», a *Homenatge a Josep Roca-Pons*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1991, p. 9-21.

213. Una reflexió sobre la vida clou, també, *Solitud*, un monòleg de característiques semblants, però amb la soledat com a resultat final.

—una flor, esmentada, ja, el dia del primer casament, en el sermó de mossèn Joan.²¹⁴ El dia que s'aixeca, la llum que s'insinua... —el primer capítol ha començat a la nit, com si la narració reproduís, també, una llarga nit de records—,²¹⁵ tot plegat aboleix l'experiència de la foscor i esdevé temps de coneixement, d'iniciació.²¹⁶ A més, els ulls de Colometa, a punt d'esdevenir la senyora Natàlia, s'han transformat i això es reflecteix en l'escenari de l'obra, una plaça del Diamant que ara contempla en una mena de visió abstracta i imaginativa, solitària i personal: «[...] i vaig ficar-me a la plaça del Diamant: una capsa buida feta de cases velles amb el cel per tapadora». I, novament, s'imposa la possible relació amb la pintura, en aquest cas, entre expressionista i onírica, i es fa present, així, la diferència abismal amb la imatge realista inicial, amb la gent i l'animació de l'envelat de la Festa Major. D'altra banda, ara hi ha una nova realitat en perspectiva, la mort —de manera semblant al que s'esdevindrà a *El carrer de les Camèlies*.²¹⁷ Rodoreda sembla que ens diu, així, a través de l'experiència d'un personatge de ficció, complex i profund, que el temps que es fa necessari per aprendre a viure és un temps que, d'una banda, ens dona experiència i maduresa, però, de l'altra, ens lleva vida i ens acosta a la mort, amb què es destaca, també, la fugacitat de l'existència. Amor i mort, doncs, estretament lligats:

Les galeries estaven allà dalt, les unes damunt de les altres, com els nínxols d'un cementiri estrany, amb les persianes que s'estiraven amb corda, totes verdes, amb persianes cargolades amunt o descargolades avall. Hi havia roba estesa pels filferros i, de tant en tant, una taca de color que era una flor de gerani en un test. Vaig entrar al pati quan un fil de sol de misèria de tan esblaimat tacava les fulletes del presseguer. *I amb el nas encastat als vidres del balcó, hi havia l'Antoni que m'esperava* [p. 251].²¹⁸

I el que resulta important és, finalment, la presència d'Antoni, la seva mirada que es troba amb la de Colometa, com dues meitats encarades —«Els cors contrariats dels qui s'estimen», recordem-ho—, l'una observant l'altra. Antoni que pateix per Natàlia, que no ha trobat al seu costat, al llit, i la busca. De fet, transmutació dels papers tradicionals en aquest nou matrimoni i que marca una clara diferència,

214. Recordem que, des de sempre, s'ha remarcat el lligam entre la flor i l'amor i, també, la flor blava, que presideix una de les obres cabdals del romanticisme, *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, com he apuntat.

215. De fet, el record aboleix la durada normal. També *Quanta, quanta guerra...* abraça temporalment una única nit i el capítol final es titula «L'acabament d'aquella nit», mentre que l'inicial és «A mitjanit».

216. I aquest tret el trobem, ja, d'ençà de l'inici de la seva obra; per citar-ne un exemple, en el conte «En una nit obscura», de l'any 1938, a *Semblava de seda i altres contes*.

217. Vegeu, Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, 2000, p. 119.

218. La cursiva és meva.

en tots els sentits, amb l'anterior: és Antoni qui espera a casa, inquiet, mentre que Colometa arriba del carrer, de fora, doncs, on ha viscut una experiència íntima i cabdal, que representa, de fet, la liquidació del passat, amb la possibilitat d'un nou inici. Després de la mirada, passarà al tacte, al descobriment del cos, un cos fins ara ignorat o menystingut. I és que, com nota Merleau-Ponty, que analitza una situació semblant, amb la importància de la vista, també:

Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, entre touchant et touché, entre un oeil et l'autre, entre la main et la main se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire...²¹⁹

Ara, a més, una Natàlia madura i activa prendrà la iniciativa amb un home que és «esguerrat del mig» —i en això també tan diferent de Quimet. Així, acariciarà Antoni i s'hi unirà, gest d'amor, fet d'amor per l'altre, una manifestació més aviat insòlita en l'obra; després de la importància del sentit de la vista i el de l'olfacte, es manifesta el del tacte —només poc abans de morir, en marxar a la guerra, Quimet també l'havia abraçada amb afecte. Finalment, doncs, hi ha un lligam estret, una unió —aquesta única presència— i la impossibilitat de la paraula d'expressar tot el que la narradora, ara, sent: «Li vaig entortolligar les cames amb les meves cames i els peus amb els meus peus i vaig fer baixar la mà avall i li vaig deslligar el lligam de la cintura perquè pogués respirar bé. Li vaig encastar la galta a l'esquena, contra els ossos rodet, i era com si sentís viure tot el que tenia a dintre, que també era ell: el cor primer de tot i la freixura i el fetge, tot negat amb suc i sang. I li vaig començar a passar la mà a poc a poc pel ventre perquè era el meu esguerratet i amb el cap contra la seva esquena vaig pensar que no volia que se'm morís i *li volia dir tot el que pensava, que pensava més del que dic, i coses que no es poden dir i no vaig dir res* i els peus se m'anaven escalfant i ens vam adormir així» (p. 252).²²⁰

I tots dos s'adormiran com «dos àngels de Déu». Els diminutius, el plural, la protecció, la relació amb els àngels, benefactors en l'autora i un dels temes de la seva producció, tot plegat representa una mena de plenitud i de companyia. A la tarda, Natàlia tornarà a passejar pels parcs, lliure ja dels neguits propis de Colometa, i allà encara trobarà uns ocells contents. Res de coloms, doncs, perduda no només la identitat de Colometa, sinó fins i tot els noms concrets de tot. Només ocells i contents, aquesta paraula que, lligada a Antoni, inaugura una nova vida del personatge, un matrimoni ben diferent de l'anterior; una paraula que no és,

219. *L'oeil et l'esprit*, 1964, p. 21.

220. La cursiva és meua.

evidentment, cap casualitat, com Rodoreda ja va destacar, en l'entrevista de Montserrat Roig; «contents», que tanca, tanmateix amb esperança, la novel·la. I és que amb Antoni, malgrat que no n'és prou conscient, inicialment, Natàlia ha iniciat un procés d'autonomia i de possessió, després del de dependència i despossessió, viscut amb Quimet. Material i espiritual, després d'un d'escassetat, en tots els aspectes. De fet, l'escriptura ja ha assenyalat el canvi en el nou matrimoni, amb l'estil expressiu i lacònic que li és característic, sense cap adjectiu, només substantius, i el darrer ben característic: «Teníem de tot. Roba, plats, coberts, i sabó d'olor».

Amb Antoni, a més, Colometa podrà deixar de banda la soledat radical en què ha viscut: ser dos que formen una unitat, una parella, doncs, el que no ha pogut ser mai amb Quimet; fins i tot abans de casar-se, Antoni ja li comenta, en sentir que corren pel pis de sobre de la casa on viu: «[...] mentre no ens enfonsin el sostre... *I va dir-ho com si jo també formés part de la casa*» (p. 206).²²¹ El plural assenyalava ja la radical diferència, un plural que Quimet no ha emprat mai. Quan encara no esperaven un fill, per exemple, ella sentia la veu amagada del marit que deia que la culpa no era seva. Però, quan ja en tenen un, serà Quimet qui triarà el nom per «al seu fill». Tot plegat demostra el subtil treball d'escriptura per defugir la insistència, fins i tot l'explicació. De fet, és la segona família, la que Natàlia forma amb Antoni, la que sembla la veritable, fins i tot pel que fa al fill, Antoni, que troba un autèntic pare, que porta, a més, el seu mateix nom; i és que Antoni li farà realment de pare i Toni, fill modèlic, voldrà continuar el negoci, com si realment en fos un. L'adroguer se sentirà llavors com un progenitor recompensat; «no m'ho mereixo», repeteix. I és que, quan es casen, Antoni ja anuncia a Natàlia que, diferentment de Quimet:

Que no s'havia casat per fer-me rentar la roba sinó que s'havia casat per *tenir família, com m'havia dit, i que volia veure la seva família contenta*.²²²

Contenta, contents, una paraula que no ha pronunciat mai Quimet. I és que, com ja he assenyalat, els personatges són fets de paraules, són unes paraules determinades, doncs, que els caracteritzen. Així, finalment, Natàlia troba l'amor, després del patiment i de la maduració, però deixada ja enrere, perduda, la joventut. Com una pell vella, com una muda, per dir-ho com a la novel·la, de la qual el personatge es desprèn, finalment, com ho fa amb el sobrenom. I si *La plaça del Diamant* evoca les diferents identitats en una mateixa existència, la fragilitat de la identitat, doncs, resulta proustiana, també, en aquest sentit. Com ho és pel

221. La cursiva és meva.

222. La cursiva és meva.

que fa a la mitificació, transformació del passat a través de l'escriptura; i apuntem només la descripció dels coloms, un cop desapareguts, amb la distància, esdevinguts record:

Tot era igual, però tot era bonic. Eren uns coloms que no empastifaven, que no s'espuçaven, que només volaven aire amunt com àngels de Déu... [p. 222].

De fet, si la novel·la evoca també l'amor i més d'un amor, com hem vist, es clou amb el d'Antoni i Natàlia, que la deixa oberta, amb una tímida esperança; es tracta, per tant, de la novel·la més positiva de Rodoreda, diferentment de les posteriors, que acostumen a tancar-se amb la soledat de les protagonistes i, fins i tot, amb la mort, *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*, semblantment a la novel·la inacabada *La mort i la primavera*. En canvi, al final de *La plaça del Diamant* trobem una parella que es consolida, la formada per Antoni i Natàlia, i un darrer adjectiu, «contents», amb els punts suspensius, tan consubstancials de l'escriptura rodorediana, obertura i continuïtat, en aquest cas. Amb una felicitat modesta i escapçada, en tots els sentits, això sí. Per a Prat, «Les primeres paraules de la novel·la són excel·lents (i Villalonga fa bé de citar-les); però la darrera —“Contents...”— és absolutament inefable» (6 agost 1962). La novel·la no s'acaba, així, ni d'una manera decididament dramàtica ni feliç i sembla més aviat una positiva acceptació de la pròpia situació, de la vida, doncs, al centre sempre de la novel·la. Una mena de «tràgic de la resignació», segons el defineix Stefan Zweig amb encert, que considera que resulta vàlid «[...] per a milions d'homes i per això fins i tot més veritable que no pas els casos rars d'excepcions patètiques».²²³ D'altra banda, la dedicatòria sembla que confirma, també, que es tracta d'una novel·la d'amor, amb una parella: l'autora i l'home al qual la dedica: «A J. P.», és a dir, «A Joan Prat».

S'ha remarcat que la dedicatòria, així com els epígrafs, formen part de la novel·la; ho destaca, per exemple, Gérard Genette, que considera l'epígraf un paratext.²²⁴ Pel que fa concretament a l'únic que Rodoreda ha triat per a *La plaça del Diamant*, novel·la no fraccionada en parts, mena de llarg monòleg ininterromput, és de l'escriptor anglès George Meredith, «My dear, these things are life», «Estimada, això és la vida», en femení, doncs, i pertany a una obra no gaire coneguda —i sense traducció al català—, *Modern love*, com ha assenyalat Anna Maria Saludes, en un article detallat.²²⁵ Amb el mot *amor* en el títol de l'obra, també, d'un escriptor que Rodoreda no cita en cap entrevista com a lectura important o que l'hagi interessat

223. Tradueixo de Stefan ZWIG, *Correspondance 1920-1931*, París, Grasset, 2003, p. 408.

224. Vegeu, per exemple, Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, p. 9.

225. Anna Maria SALUDE, «Transparències enigmàtiques en la dedicatòria i l'epígraf de *La plaça del Diamant*», *Revista de l'Alguer*, volum x, núm. 10 (desembre 1999).

gaire, però del qual ja va triar un epígraf per a *Aloma*, en aquest cas d'*Els comediants tràgics*.²²⁶

Amb l'epígraf escollit per encapçalar *La plaça del Diamant*, l'autora sembla que vol posar en relleu que la novel·la vol semblar o vol representar la vida, com si fos un advertiment que assenyalés la veracitat del que el lector llegirà a continuació, justament, abans d'acarar-s'hi, per predisposar-lo, per orientar-lo, com si diguéssim, cap a un tipus de lectura. Recordem, en aquest sentit, la definició clàssica de la novel·la com a mirall de la vida que encapçala *Mirall trencat*: «Le roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin». Tenint en compte aquest sentit, l'autora treballarà el text per aconseguir la il·lusió d'autenticitat. I, pel que fa a la dedicatòria, ens trobem unes inicials només, com si l'autora volgués preservar la identitat de la persona a qui adreça la novel·la, com un secret, doncs, ella que els ha valorat tant. I recordem l'epígraf de la primera part de *Mirall trencat*: «I honour you, Eliza, for keeping secret some things», en aquest cas, de Laurence Sterne. O els mot de Josep Maria Castellet, que defineix Rodoreda com una persona «secretive», en l'interessant retrat que li dedica a *Els escenaris de la memòria*.²²⁷ Pel que fa a les inicials, corresponen al nom i cognom del company de Mercè Rodoreda, amb el qual va compartir un exili molt dur, inicialment, un exili del qual ell ja no va retornar mai més, com he destacat, mentre que ella ho va fer progressivament, després de la mort de Prat. A ell dedica, doncs, la novel·la de represa, a l'home de carn i ossos i no pas a Armand Obiols, el pseudònim amb el qual ell acostuma a signar les cartes d'amics i coneguts; es tracta d'una diferència que cal tenir en compte, perquè les que adreça a Rodoreda sempre les firma com a Joan. A Joan Prat, que li enviava cartes gairebé diàries, a l'inici dels anys seixanta, des de Viena, on treballava com a corrector i traductor de la Secció d'Energia Atòmica de les Nacions Unides, mentre que ella, tota sola a Ginebra, redactava *La plaça del Diamant* i ben aviat iniciava altres projectes: contes, «Flors», és a dir, proses poètiques, novel·les noves, la revisió d'*Aloma*... Prat, en les cartes, li comenta detalladament l'obra que ara escriu i, molt en particular, *La plaça del Diamant*, de la qual és un gran admirador i constant lector —a més de deixar-hi constància d'una vida monòtona i poc engrescadora de buròcrata, amb sovintejades malalties, en una Viena que no li agrada ni li prova. A Joan Prat, doncs, amb el qual ha compartit una vida de refugiats, primer, d'exiliats, després, i que li ha fet costat, en més d'un moment de dificultat i desànim, li dedica una obra en la qual trobem una quinta essència penetrant

226. Concretament, al capítol VIII, «Essent tan semblants a la resta del món, podem confessar les nostres febleses».

227. Josep M. CASTELLET, «Mercè Rodoreda», a *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 29-52.

del que pot representar d'alienant l'experiència de les guerres i de l'exili; a més de tractar-se d'una novel·la d'amor, com hem vist que la mateixa autora ha tingut interès a destacar. A ell, doncs, que va ser el gran amor de la seva vida, segons Rodoreda destaca en comptades cartes —no li agrada pas gaire d'escriure'n i menys encara de confiar-s'hi— i en algunes entrevistes. Per exemple, en una carta a Anna Murià, la seva confident de l'inici d'aquestes relacions, al castell de Roissy-en-Brie:

El meu amor per en Joan ha estat el centre de la meva vida, en fallar-me aquest amor, m'ha fallat tot. Ni ell no podrà «comprendre» mai tot el que ha representat per a mi. El meu amor ha estat jove, fresc, pur.²²⁸

O en una altra carta, a Carles Riba, quan Prat, en plena guerra, treballa de sol a sol, en una pedrera, mentre ella, tota sola a Llemotges, viu angixada per la situació: «No us podeu imaginar, amic Riba, quins dies tan amargs. Ni us podeu imaginar tot el que l'Obiols representa per a mi de profund».²²⁹ Mentre que en una entrevista, ja gairebé al final de la seva vida, esmenta els dos fets que hi contempla com a cabdals:

El exilio y la convivencia con una persona intelectual, un crítico literario, que ordenó un poco mis lecturas ¿verdad? Y que fue una cosa importante en mi vida.²³⁰

L'exili i l'home amb el qual el compartí resulten, doncs, igualment essencials en la vida i, de retop, en l'obra, estretament lligades, de la novel·lista. Joan Prat, l'home que, malgrat unes relacions amb alts i baixos²³¹ i del qual va viure separada els darrers deu anys de la seva vida, tindrà sempre al seu costat, gràcies a l'escriptura, a les cartes. Aquest amor, que va néixer al castell de Roissy-en-Brie, ell parla, de fet, del «miracle de Roissy»,²³² un indret amb una vegetació exuberant, la d'un

228. Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià*, 1985, p. 83.

229. Fons Carles Riba, ANC, carta des de Llemotges (20 gener 1942).

230. Concha ALBERT, «Mercè Rodoreda: cuando no puedo escribir, sufro», *Telva* (maig 1982), p. 16-18.

231. I només cal llegir les cartes de Rodoreda a Anna Murià per comprovar les dificultats de les relacions, a causa, sobretot, de l'actitud poc comunicativa de Prat, que sembla un home hermètic —com ho és Quimet.

232. «La meva situació continua enigmàtica [...]. D'ací deu minuts he de tornar a sortir per la pedrera. Aquest matí estiuenc que em descrius ja el pots imaginar en una pedrera al costat de la carretera. Ara, a les dues, hi cau un sol aplomat. És bastant dur, però, en realitat, es pot aguantar. T'enyoro molt: és com si m'estiressis des de Limoges, implacablement. I Saillat, fet i fet, és un poble on es podria reproduir el miracle de Roissy. I això ho fa encara més dur» (18 juny 1941).

gran parc, l'*allée* Chevalière, i boscos tan espessos com extensos, a tocar.²³³ Es tracta d'un escenari especialment enlluernador, una mena de paradís, des d'aquesta perspectiva, després dels temps difícils de la guerra i de l'abandonament de Catalunya, malgrat les tensions de tot tipus que la parella hi visqué, a causa de les relacions de parentesc i d'amistat dels qui s'hi aixoplugaven. Segons Anna Murià, que en va ser testimoni: «Aquell era un amor tan desbordant que no es podia dissimular. Aviat tothom en tingué coneixement, fou comentat, admirat i criticat».²³⁴

De fet, el poeta Agustí Bartra, refugiat més tard a Roissy, on va arribar des del camp de concentració d'Agde, va experimentar un canvi abismal de situació. I quedà igualment corprès per la vegetació de l'indret i, sobretot, pels grans arbres; ell, com Rodoreda, procedent d'un país mediterrani; Bartra escriu, doncs, a Carles Pi i Sunyer: «No em sé avenir a un canvi tan sobtat de vida. D'un camp de concentració a un castell! Encara no m'he desentumit, surto poc. A més el temps —plujós aquests dies— no ho permet gaire. El paisatge em plau molt. *Mai no havia vist arbres tan alts i tanta verdor arreu*».²³⁵ Es tracta d'uns arbres que esdevindran, al poema «Plana de Brie»: «*arbres semblants a cascades i altars*».²³⁶ I és que sí, d'una banda, l'inici de l'exili va representar per a Rodoreda un sobtat desarrelament, angoixa i precarietat, de l'altra, es lliga a una vivència personal de plenitud: l'amor profund, per qualificar-lo com ella mateixa, que va sentir per Joan Prat, en un escenari com de somni i en companyia d'amics joves i alegres, malgrat la difícil situació; es produeix, així, una mena d'oxímoron constant, d'altra banda, de la vida de l'autora —o de la vida *tout court*—, que, com hem vist, l'obra reflecteix.

D'aquesta manera, l'exili de Rodoreda s'inicia amb l'amor, en un escenari de gran bellesa, un moment breu de plenitud, doncs, perquè aviat una altra guerra el va malmetre i va propiciar que la novel·lista visqués la situació probablement més dramàtica i perillosa de l'exili: la fugida de París, en entrar-hi els alemanys, a peu per les carreteres franceses, amb bombardeigs sovintejats i, per tant, el perill de perdre-hi la vida, enmig d'un ambient tan caòtic com dramàtic. Una autèntica

233. «Són els tips de cantar per les carreteres, el parc, aquest nostre tornar a la vida, després de dos anys i mig de guerra, els "*quatumanus*", totes les intrigues del castell i aquella incertesa en el futur no llunyà, sinó immediat. Roissy ha estat la revifalla d'una joventut sense joventut. Ja hi tornem». *Cartes a l'Anna Murià*, 1985, p. 41.

234. Anna Murià, «La novel·la de Roissy», a *Reflexions de la vellesa*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2003, p. 451. De fet, Murià destaca que al castell hi havia, també, Francesc Trabal, un amor o una relació de joventut de Rodoreda, germà de Montserrat, casada amb Joan Prat, que havia quedat a Catalunya, amb la filla de tots dos.

235. Carta a Carles Pi i Sunyer, del 5 d'agost de 1939, des de Roissy-en-Brie, *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940): Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*, edició a cura de Maria Campillo i Francesc Vilanova, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autònoms i Locals, 2000, col·l. «Quaderns de l'Arxiu Pi i Sunyer», núm. 4. La cursiva és meua.

236. La cursiva és meua. Agustí BARTRA, *Obra poètica completa*, Barcelona, Edicions 62, 1971, pròleg de Francesc Vallverdú.

odissea, individual i col·lectiva, i no debades l'exiliat s'ha comparat amb Ulisses, com a l'obra de Bartra, *Odisseu*, la figura d'aquell que espera un retorn que s'allarga en un viatge alhora perillós i atzarós, de retorn incert.²³⁷ Pel que fa concretament a Homer, Rodoreda poeta ha escrit sobre figures i episodis de l'*Odissea* i ha copiat un significatiu fragment d'una obra que esmenta més d'un cop com a referència. Des de la visió d'un exiliat, en aquest cas, la d'Ulisses a *La divina comèdia*, de Dante, «Últim viatge d'Ulisses», justament, en què viatge i coneixement es relacionen de manera estreta:

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né'l debito amore
lo qual dovea Penelopè far lieta,
vincer potero dentro a me l'ardore
ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto
e de li vizi umani e del valore;
ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno e con quella compagna
picciola da la qual non fui diserto.
L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,
e l'altre che quel mare intorno bagna.
Io e' compagni eravam vecchi e tardi [...]²³⁸

Així, si, d'una banda, el viatge representa coneixement, de l'altra, està lligat al pas del temps, a l'envelliment, semblantment a *La plaça del Diamant*, segons he destacat. Pel que fa a l'exili, en concret, aquest llarg exili que visqué, Rodoreda va escriure amb penetració:

No hi penso mai ni en parlo mai. S'ha anat aprimant i ha agafat qualitat d'espectacle. Però si alguna vegada m'hi fan pensar el veig com *una gran lliçó de vida*. És sabut que els viatges formen la joventut: li són un estímul, una força. Jo diria que l'exili, viatge obligat, desfà l'ànima, li pren tot l'orgull. *T'adones que no ets absolutament res*. Vaig fer la retirada a França, de París a Chateauroux, a peu i carretera enllà, entre l'exèrcit alemany que avançava i l'exèrcit francès que reculava. Aquesta va ser la part, diguem-ne de guerra. L'altra, la tranquil·la i miserable, va ser pitjor.²³⁹

237. *Odisseu*, a Agustí BARTRA, *Obres completes*, vol. 3, Barcelona, Edicions 62, 1986. També Mercè Rodoreda ha escrit «El món d'Ulisses», a *Agonia de llum*, a cura Abraham Mohino i Balet, Barcelona, Angle, 2002.

238. AMR, 6.2.2.20. Es tracta del cant xxvi de l'«Infern», amb alguns errors tipogràfics, sobretot, que he esmenat en aquest cas.

239. Carta resposta al qüestionari de Carmen Alcalde, AMR, 6.4.2.7. La cursiva és meua. Vegeu la nota 10.

I és que la fugida de París, el mes de juny de 1940, de la qual Rodoreda no ha parlat amb la proximitat que probablement es mereix, va representar per a la novel·lista una experiència de gran duresa, que va portar al límit la condició humana: desposseïó i precarietat progressiva, amb la sensació d'empresonament, a més, que provoca el fet de no trobar cap sortida possible, juntament amb la gana, el cansament, el perill de mort i morts al voltant. Sense oblidar l'angoixa que s'ensegueix per tot plegat, per a ella, una refugiada, a més, amb una identitat poc sòlida, en un país que no és el propi. I no costa pas gaire de reconèixer en aquest recorregut, en aquesta experiència cabdal —com una autèntica baixada als inferns—, el nucli central de *La plaça del Diamant*; recordem-lo: desposseïó, precarietat, angoixa, cansament, gana i sensació d'empresonament, a més de la presència de la mort. Des d'aquesta perspectiva, doncs, em sembla que resulta pertinent llegir la novel·la, també, com una ficció sobre l'exili, sobre l'essència mateixa de l'exili. De la vida dels exiliats i les exiliades. El lema de la novel·la cobra un nou sentit, des d'aquesta perspectiva, i en demostra de nou la polisèmia, com un tornassol, per dir-ho com Prat.

En efecte, anant als fets concrets, la tarda del 12 de juny de 1940, Mercè Rodoreda i Joan Prat van marxar de París, juntament amb Antoni M. Sbert, la seva secretària, Maria Antònia Freixes, i Pèire-Loïs Berthaud. I la parella no arriba a Llemotges, el destí final, fins al 8 de juliol, després d'haver-se separat a Chateauroux dels altres tres components de l'expedició.²⁴⁰ Un mes gairebé, doncs, d'una experiència forta, trasbalsadora. I, sobretot, perillosa, en tots els sentits. Podem seguir aquest episodi, bàsicament, en un dietari detallat de Prat de gran interès, aquests dietaris que enregistren els moments crucials que es viuen per recordar-los. I potser, per després, treballar-hi i publicar-los, amb més d'un exemple per demostrar-ho, malgrat que aquest no és el cas d'Obiols, no sembla pas gaire atret per l'escriptura pública.²⁴¹ Sabem, així, que, d'entrada, van projectar fugir en un camió que van comprar, però que, finalment, no es va posar en marxa i el van haver d'abandonar, amb la pèrdua econòmica que representà. Llavors, van pujar en un tren de càrrega, de gran incomoditat, on premats no es van poder ni estirar per dormir. I, després, en un altre d'explosius, perillós, lògicament, perquè, sovint, els avions els metrallaven o els bombardejaven. Però el tren no podia avançar, a causa de la gran congestió, de l'embús formidable que es produí, i, al final, van haver-ne de baixar i seguir a peu durant quilòmetres i quilòmetres per tornar-hi a pujar, quan era possible. El dia 14, Prat escriu:

240. Vegeu, per exemple, Josep MASSOT I MUNTANER, «L'èxode d'Antoni M. Sbert i de Mercè Rodoreda», a *De la guerra i de l'exili: Mallorca, Montserrat, França i Mèxic (1936-1975)*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2000, p. 189-225.

241. Es tracta d'un breu dietari, en un bloc de tapes dures de paper quadriculat, de 10,50 per 17,50, de la Papeterie du Bon Marché, del Fons Joan Prat a l'Arxiu Mercè Rodoreda, sense classificació precisa.

Pràcticament el tren no s'ha mogut de lloc en tota la nit [...] Avancem lentament, amb constants aturades. A l'últim arribem a Jurissy. A l'estació hi ha un gran foc i una fumera immensa: segurament és un dipòsit de petroli.

Els soldats que van trobar al tren —admirables, segons Prat— baixen i ells hi continuen, però en tot el dia han fet vint quilòmetres només. Se senten, doncs, empresonats i, sobretot, amb la por de ser encalçats pels alemanys, que els estalonen; de fet, volen travessar el Loira, per arribar a la zona lliure, i no saben com fer-ho, perquè, a més, es troben que els ponts han estat volats i les ciutats incendiades. El dia 13, Prat ja havia escrit: «Tenim netament la impressió que estem dintre una ratera, en una línia de banlieu, paral·lela a París. En realitat en tot el dia no ens hem allunyat ni un quilòmetre de París». Aquest és un bon exemple de com la història pot esdevenir el destí que es trobava al cor de les tragèdies. Es tracta, doncs, d'una manca de llibertat en una situació en què la persona compta poc, en què no ets res, en realitat. I aquesta resulta per a Mercè Rodoreda la mateixa essència de la condició humana, com destaca al pròleg de *Quanta, quanta guerra...*, on, des d'una més gran distància, destil·larà d'una manera simbòlica l'experiència de la guerra i de l'exili, a través de la figura d'un errant, en aquest cas, Adrià Guinart, de significatiu sobrenom, *Caïm*. Escriu, així, al pròleg de la novel·la:

D'aquesta llibertat tan cantada —la sola paraula m'emociona— que només mena a un canvi de presó.

I, pel que fa a la desposseïció —ja viscuda en deixar Barcelona, arran de la Guerra Civil—, les maletes, tan importants i molt pesades per tot el que transportaven, es van convertir en un problema per als fugitius, que van haver-ne de llençar algunes, mentre que en van haver d'alleugerir d'altres. Es va produir, així, una progressiva desposseïció. Prat ho destaca:

Els fets d'aquest dia són molt confusos. Caminem en direcció de Bazoches. Com que les maletes pesen molt, llenço la petita. Arribem a un poblet i bevem una llet coagulada que hi ha en pots davant les cases d'aquests poblets que passem, segurament per als refugiats o els soldats [diumenge 16].

D'aquesta manera, es van quedant sense res, o només amb el que resulta més imprescindible. «Continuem caminant i alleugerim encara una mica la maleta de papers», llegim. D'altra banda, Prat escriu, també: «Un oficial em pregunta si sóc francès. Jo li dic que sí. Em demana els papers. No tinc més remei que dir-li que sóc refugiat espanyol. Aleshores ens deixa pujar. Ho hem de fer rapidíssimament i no tenim més remei que deixar moltes coses (el menjar, els abrics de la M., dues mantes)». De fet, per a uns refugiats, que és el que han esdevingut, la desposseïció

més profunda és ja la de la pròpia identitat, ara que viuen expatriats. Es tracta, doncs, d'uns desplaçats, que arrossegueu unes maletes tan decisives com incòmodes, com tants n'hi ha hagut al llarg del segle xx, aquest segle tan tràgic, també, per als catalans exiliats. Recordem les paraules de Mercè Rodoreda: «T'adones que no ets res». En aquest mateix sentit, Artur Bladé i Desumvila, que va viure una situació semblant, escriu a *L'exiliada*, de lectura ben recomanable: «Tots sabem que no pintem res; i ens sentim com els insectes que s'emporta una ventada, i ens fem encara més petits del que som amb l'esperança de passar desapercebuts. No tenim altra opció».²⁴²

Per la seva banda, Prat escriu a Ferran Soldevila per explicar-li aquesta situació que els fa viure al límit de les forces:

Durant una setmana vam passar i repassar les primeres línies franceses, dormint sobre la palla en el *no man's land*, fent etapes de quaranta quilòmetres, pràcticament sense menjar ni beure, amb els peus sagnants, sistemàticament bombardejats per l'aviació i l'artilleria, meticulosament metrallats. Encara no he pogut entendre com és que no hem tingut cap baixa i com vam poder aguantar una prova que ens va fer arribar als límits extrems de les possibilitats humanes la M. Rodoreda i la M. Antònia.²⁴³

Aquesta peripècia, aquest èxode, representà, realment, per a la parella, com per a Berthaud,²⁴⁴ la immensitat d'un desastre, alguna cosa com una de les grans migracions de la història: fileres de fugitius que omplien les carreteres i, en entrar en els pobles, destrucció, vidres trencats, pillatge, morts pels carrers... I un llarg èxode, a peu, quilòmetres i quilòmetres, amb els peus nafrats, sense pràcticament menjar ni beure, dormint en *fermes* abandonades damunt de la palla, per terra o en cadires; a més, van viure un perill autèntic de mort —cas, també, de Berthaud, que pres per un espia va estar a punt de ser afusellat—, en un clima de sospites i de desconfiança generalitzat, o el de morir sota les ràfegues de metralla dels avions. Deixem que sigui el dietari de Prat que ho expliqui:

El tren fa un centenar de metres i torna a aturar-se. Plou una mica. Tornen els avions. Amb M. ens estirem en un camp a la dreta del tren. Els avions (nou possiblement) volen molt baixos i en perfecta formació. Ens ametrallen. Sentim

242. Artur BLADÉ I DESUMVILA, *L'exiliada: Dietari de l'exili, 1939-1940*, Barcelona, Pòrtic, 1976, p. 274.

243. Carta del 3 d'agost de 1940, inclosa a Ferran SOLDEVILA, *Dietaris de l'exili i del retorn*, València, 3i4, 1995, p. 149.

244. Agraïxo a Yan Lespoux que m'hagi fet a mans una llarga carta de Berthaud, del dijous 27 de juny de 1940, a la seva mare, en la qual descriu aquest episodi, amb gran detall, i coincideix, en bona part, amb el dietari de Prat. Ell, però, considera la parella Rodoreda-Prat una «impedimenta».

perfectament el xiulet de les bales. Al cap d'un quart tornen a venir avions. Ens posem sota el tren. Els avions ametrallen i sentim perfectament els impactes en el vagó sota el qual estem. Decidim definitivament de continuar el camí a peu [dia 15].

La mort, doncs, esdevingué una possibilitat ben real per al petit grup de fugitius que van contemplar, també, la destrucció de pobles i ciutats, amb morts al voltant; es tracta d'uns espectacles dantescos, als quals s'ha referit, també, Berthaud.²⁴⁵ I la mateixa Rodoreda, en l'entrevista de Baltasar Porcel, en què destaca que després del que han viscut: «[...] escriure sembla una ocupació espantosament frívola: la fugida, a peu, amb alguns espectacles al·lucinants: incendi d'Orleans, bombardeig del pont de Beaugency, amb carros plens de morts...». I, pel que fa al dietari de Prat, acaba així en una de les redaccions, la més completa però que abraça menys temps,²⁴⁶ el dia 16: «No tenim més remei que anar a peu cap a Artenay (el veiem al lluny en flames: ha estat bombardejat aquesta tarda) i d'Artenay cap a Orleans (tot plegat més de 30 quilòmetres)».

Per la seva banda, la Rodoreda creadora deixa constància d'aquesta experiència al conte «Orleans, tres quilòmetres», del recull *'Semblava de seda' i altres contes*; i, també, en alguna entrevista i poques cartes, per exemple, a la primera que escriu a Anna Murià, per reprendre el contacte, un cop ella ja s'ha instal·lat amb Prat a Bordeus.²⁴⁷

Totes aquestes vicissituds, tan dramàtiques com exaltants, perquè hi ha també una valoració positiva d'uns fets excepcionals i de relleu mundial viscuts per una escriptora de raça que com a tal s'acostuma a desdoblar en espectadora,²⁴⁸ Rodoreda les visqué al costat de Prat. Sembla, doncs, gairebé lògic que li dediqui la novel·la on les ha destil·lades, alquímicament gairebé, per emprar un símil seu. *La plaça del Diamant* cobra, així, l'aparença ben convincent de vida, perquè darrere, abans de l'escriptura, trobem una experiència personal i intensa de l'existència. Primer la vida, doncs, després l'escriptura. I, d'aquesta manera, cobren tot el sentit les paraules del director de *La Rambla*, que va brindar un consell valuós a la periodista molt jove i sense experiència que va ser Mercè Rodoreda, una periodista que volia esdevenir novel·lista: «primer visqui, després escrigui»,

245. En la carta esmentada, llegim: «La cohue, sur la route est quelque chose d'inimaginable. La route est jonchée de tout ce qu'on peut rêver: bouteilles, casques, équipements, autos abandonnés, matelas, valises, voitures d'enfant, tout. Et devant nous, Orléans qui brûle. Passerons-nous la Loire avant les Allemands?».

246. Hi ha diverses redaccions, la més completa temporalment però més breu, amb llaips i en francès, abraça fins al dia 8 juliol en què s'instal·len, tots dos, a Llemotges.

247. Mercè RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià*, 1985, p. 53.

248. Dolors OLLER i Carme ARNAU, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991).

segons destaca en l'entrevista que li va fer Montserrat Roig. Ara bé, el que segurament no imaginava quan el va rebre era que la vida esdevindria tan dura per a ella. Tanmateix, després d'aquesta fugida èpica, mancava, encara, un episodi tan o més angoixós, un cop la parella instal·lada a Llemotges: la separació en un clima tens de guerra, perquè Prat va ser reclamat per incorporar-se en camps de treball —Chancelade, Saillat...—, per passar a Bordeus, poc després, on, gairebé dos anys més tard, la parella es va poder reunir, finalment. La correspondència conservada de Prat a Rodoreda, força extensa, en deixa constància; tanmateix, es tracta del que queda d'unes cartes que devien ser molt més nombroses,²⁴⁹ com he apuntat, dividides en dos grans blocs: anterior a 1960 i les cartes dels anys seixanta, cada cop més escasses, fins a arribar a 1971, quan Prat va morir. Del primer període no s'ha conservat cap carta de Rodoreda —i són escasses les dels anys seixanta—, com si l'autora no hagués volgut deixar constància del diàleg d'uns enamorats al bell mig de la guerra. Pel que fa al primer bloc, ens permet seguir el recorregut i l'existència precària de Prat. L'altre bloc, després d'un buit de gairebé vint anys en què van viure junts, s'inicia el 1960, quan ell es troba a Viena, novament tot sol, perquè, malgrat que inicialment van projectar instal·lar-s'hi tots dos, aquest cop això no esdevingué una realitat. Es tracta d'unes cartes que arriben fins a gairebé la mateixa mort de Prat, en una clínica de la capital austríaca, on va ser sotmès a delicades operacions que el van abocar a un estat de gran precarietat física, seguit del trapàs; Rodoreda s'hi va traslladar i, de fet, aquest moment va representar per a ella «una de les situacions més espantoses que m'ha tocat viure», segons escriu en un dietari inèdit dels dies passats a la clínica, seguint l'evolució de Prat; ara és ella, doncs, qui anota els fets, com a consol, memòria i, també, material d'escriptura.

Pel que fa al primer bloc, es tracta, bàsicament, de cartes d'amor, en les quals Prat passa de llarg sobre la duresa del seu treball —que només apunta— i se centra en la gran passió que viu per una dona que es troba sola i lluny, un amor que exposa amb una escriptura amarada de literatura, ell, un home de moltes i variades lectures.²⁵⁰ De fet, hi llegim un amor tan intens com romàntic, que ens pot recordar el de Mateu a *La plaça del Diamant*, perquè, d'una banda, Prat hi remarca que el món ha quedat reduït per a ell a la dona que estima. I, de l'altra, perquè plora, indiferent als qui l'envolten —mentre encapçala les cartes amb el nom/adjectiu «estimada» i les acaba amb el verb «t'estimo». Des de Chancelade, com un clar exemple del que apunto, li escriu, a mà —destaca que no li agrada escriure-li a màquina, a la dona, que estima—, el 19 d'octubre de 1941:

249. Recordem que Rodoreda va esquinçar moltes cartes. Vegeu la nota 107.

250. Vegeu la nota 6.

El poble és molt petit, —com Roissy—, però complicadíssim; ja m'hi he perdut dues o tres vegades. Res de l'altre món, però amb tu ho trobaríem diví, com Celon, com Roissy, com la nostra cambra de Limoges, com el cafè de la Bourse! Mercè, t'estimo molt, t'estimo molt, molt més del que sé dir-te. Aquell vers de Racine!: («Dans l'Orient desert!») Quina sensació de desert que tinc al meu voltant... Com si tu fossis l'únic ésser vivent, tan profundament i obscurament barrejat amb el meu. *Com si tinguéssim una sava comuna*. Mercè, t'estimo; t'estimo com t'estimava aquelles nits prodigioses del parc, aquelles nits de llegenda, aquelles albes malaltes de tant amor... Potser no t'ho voldràs creure, però t'ho dic com t'ho diria cinc minuts abans de morir. M'ho sento a la gorja, al pit... *I ara escrivint-te ploro, ploro, davant de tothom i no veig gairebé les paraules que t'escric... I és per tu que ploro estimada*. Fes un esforç per superar la teva tristesa, fes-lo per mi, Mercè... Estima'm molt, però no et desesperis... Si no estic segur d'això no podré estar un moment tranquil...²⁵¹

O bé una altra, amb un més clar esment de l'escenari de Roissy i, per tant, amb la seva vegetació magnífica, que han esdevingut com una metonímia de l'amor que hi van viure, un amor de gran intensitat: «En realitat la única cosa que faig és pensar en tu. En la carta que vaig rebre l'altre dia em preguntes si t'estimo. Com vols, Mercè, que després de les hores que hem passat junts, que després de tota la joia i de tot el deler que hem viscut junts, sota cels radiants i nits prodigioses, literalment sota xàfecs de metralla, després de totes les inquietuds i de la misèria i de la llibertat que hem viscut junts, després dels nostres pellers i dels nostres estables i *dels nostres arbres*, com vols que després de tot això no t'estimi a *tu que estàs plantada al mig de la meua vida, com l'ànima dintre el meu cos*? Ets com un tros de mi que per un fenomen curiós té una certa autonomia de moviments» (Bordeus, 24 març 1943).²⁵²

Les cartes de Prat s'adrecen a un únic i privilegiat destinatari, Mercè Rodoreda —«[...] si no és per escriure't a tu, em costa tant agafar la pluma»—,²⁵³ i tenen per objectiu principal abolir la distància que els separa, que ella el senti al seu costat i exposar-hi, sobretot, aquest gran amor. Així com fer-li arribar tot el que pot menester, des del menjar —carn, ous...—, o el que la pot fer contenta, com una faldilla prisada... La possessió del que pot necessitar, o del que li pot agradar, doncs, després de l'experiència de la despossessió i la precarietat de l'exili —ja hem llegit

251. La cursiva és meua.

252. Notem que en aquesta carta d'amor hi ha una transsubstanciació, com destaca Anna Maria Saludes, ben romàntica, que Prat ja exposa arran del seu enamorament amb la qui esdevindria la seva muller, Montserrat Trabal, on es palesa que llavors era un lector interessat en el romanticisme, en general, i de *Werther* i *Heinrich von Ofterdingen*, en particular: Armand OBIOLS, *Lectures del romanticisme*, Sabadell, La Mirada, 2006, pròleg d'Anna Maria Saludes i Amat. Una de les grans novel·les d'amor, *Cims borrascosos*, d'Emily Brontë, sap evocar de manera ben notable un sentiment amorós semblant, igualment profund i apassionat.

253. Bordeus (1 maig 1943).

que ho van abandonant gairebé tot per les carreteres franceses. En aquest sentit, doncs, prefigura la relació d'Antoni amb Colometa, un home bondadós i generós. Mentre que la dura situació en què Prat ara es troba, sense llibertat, evoca, també, el record de felicitat dels moments viscuts junts, un record lligat a la vegetació de Roissy i, especialment, als arbres: «T'escric des de la meua cambra i són gairebé les dotze. M'assalten tants records de tu, tants besos fets, tantes hores dolces, *l'espectre de tants arbres, l'ombra de tantes nits*, tants gemecs de felicitat... T'estimo més que tot» (Bordeus, 1 maig 1943).²⁵⁴ Es tracta d'un record lluminós, ara que ell viu una existència ben diferent: endogalat novament per la feina i el tancament en un despatx, moltes hores al dia, i amb més d'un moment d'angoixa: «Res de nou a dir-te. Passo la vida entre quatre parets. No solament no surto fora del camp, sinó que a penes surto del Büro. I tinc unes ganes d'abraçar-te! Quan penso *en els tips de passejar pels boscos que feiem a Roissy* i penso en els tips d'estar tancat que em faig ara...» (Bordeus, 3 abril 1943).²⁵⁵

Per tot plegat, resulta ben lògic que Rodoreda dediqui la novel·la a Joan Prat, potser com si fos una llarga carta d'amor, aquesta carta que ella no li va enviar o que, si més no, no s'ha conservat. En aquest sentit, Jorge Luis Borges va destacar que *Orlando*, de Virginia Woolf, era la carta d'amor més llarga de tota la literatura, una carta adreçada a qui estimava i dedicava la novel·la: «A V. Sackville West».²⁵⁶ També, Voltaire ha relacionat obra i carta:

Un homme qui vient d'achever une tragédie nouvelle n'a pas le temps d'écrire de longue lettre, mon aimable Cideville. *Mais chaque scène de la pièce était une lettre que je vous écrivais, et je me disais toujours, mon tendre et sensible ami prouvera t-il cette situation ou ce sentiment? lui ferai-je verser des larmes?*²⁵⁷

És en aquest sentit, de fet, que apunto la idea de carta, de llarga carta, la d'una història de ficció, amb personatges que són creacions personals, plenes de vida, i, per escriure-la, s'ha hagut de viure intensament, abans. S'ha hagut d'emmagatzemar una rica, una intensa experiència de la vida. *La plaça del Diamant*, a més, es va fragmentar i els capítols van acompanyar les cartes que Rodoreda enviava a Prat, uns capítols / unes cartes amb què esperava emocionar-lo o divertir-lo. O totes dues coses alhora. Seduir-lo, en una paraula, com una nova Sherezade, cosa que va aconseguir plenament.

254. La cursiva és meua. De fet, aquestes relacions foren inicialment secretes i, per tant, nocturnes.

255. La cursiva és meua.

256. Es tracta d'una frase citada més d'una vegada, però que no he sabut trobar en l'obra de Borges; per exemple, a Pilar GODAYOL, *Virginia Woolf*, Barcelona, Pòrtic, 2005, p. 94, sense, però, esmentar on es troba.

257. Citat a Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, *L'épistolaire*, París, Hachette, 1995, p. 109. La cursiva és meua.

A la novel·la, Rodoreda també relaciona la descoberta d'un home tendre i generós amb l'amor, escapat, això sí, com tot el món evocat, en un escenari dominat per la vegetació, parcs i jardins del tot inconcrets, el paisatge final de la novel·la, que pot representar l'exili, lligat a l'amor i a l'escriptura. Des d'aquesta perspectiva, finalment, positiu, enriquidor. Potser, precisament, aquest impuls cap a l'escriptura es lliga a l'exili, a la sensació de l'exili, i podem citar diversos exemples que ho demostren, des de Joyce fins a Vladimir Nabokov i un llarg etcètera. Prat també ho assenyala, però, en aquest cas, perquè ell, home molt crític, veu de manera negativa l'ambient literari català:

Estic convençut que en català només es pot escriure seriosament des de l'exili. O des d'un poblet remot, a molts quilòmetres de distància del món literari barceloní [3 juliol 1962].

Pel que fa a la novel·lista, destaca a qui va ser la seva confident de Roissy, Anna Murià: «A Ginebra m'hi han passat moltes coses desagradables però a part d'això sempre m'hi he sentit exiliada. A París, malgrat la misèria i les penes, em sentia a casa. Aquí, sempre m'he sentit exiliada» (29 octubre 1956). L'escriptura, doncs, com a superació del desarrelament, com a recuperació del país perdut, a través de la llengua que n'és l'essència. De fet, l'escriptura sembla l'única pàtria possible per a un escriptor autèntic, com tant s'ha dit i s'ha repetit, però resulta un cas encara més evident pel que fa als exiliats, en general, i per a Mercè Rodoreda, en particular, que va destacar al pròleg de *Mirall trencat*:

Escric perquè m'agrada escriure. Si no semblés exagerat diria que escric per agradar-me a mi. Si de retop el que escric agrada als altres, millor. Potser és més profund. Potser escric per afirmar-me. Per sentir que sóc.

I aquest «sentir que sóc» resulta particularment necessari en una situació de desterrament, lluny de la tradició, de la família... L'escenari plàcid de Ginebra, juntament amb la solitud de què pot gaudir i, sobretot, la tranquil·litat econòmica, representà per a Rodoreda aquest impuls decisiu i necessari cap a l'escriptura —i al final de *La plaça del Diamant* en deixa constància: «Ginebra, febrer-setembre 1960». Una solitud que Rodoreda sempre ha valorat, com ja he avançat, semblantment al cas de Kafka, de qui es declara admiradora, que considera essencial per a ell, escriptor: la solitud, el silenci, la nit, és a dir la separació sistemàtica de la vida dels altres. Ginebra, d'altra banda, és una ciutat que es caracteritza, també, per una vegetació cuidada, com Rodoreda sempre destaca, en descriure-la:

Los parques de Ginebra, el de las Eaux Vives con su rosaleda, con su orgía de rosas; el de Mon Repos cerca de la Perla del Lago, con sus ardillas [...] Gine-

bra es una ciudad de flores en primavera, de hoja[s] en otoño. Hay flores por todas partes, en macetas por las calles, en las terrazas. Las hojas cubren el suelo de oro y de fuego; el viento las hace volar de un lado para otro.²⁵⁸

També, en evocar aquest restaurant prestigiós, a la vora del llac Léman, La Perla del Llac, la novel·lista valora la bella vegetació de l'indret i, així, al pròleg de *Mirall trencat* llegim: «[...] està voltat de jardins, de cedres i de til·lers centenaris, d'una bogeria de flors, d'esteses de gespa, sense un bri que no tingui un verd de maragda».

I, pel que fa a *La plaça del Diamant*, la precisió de la part inicial, lligada al primer matrimoni, amb els noms concrets: el parc Güell, els carrers i les places del barri de Gràcia, de manera especial, així com els dels amics i coneguts de la protagonista, deixa pas a la inconcreció de la part final, amb el segon matrimoni, quan el compromís i la història no compten ja —aquells que l'encarnaven han mort o han fugit—, i Colometa passeja per parcs i jardins sense nom i es relaciona amb senyores anònimes, per a les quals ella ha esdevingut, igualment, una dona sense identitat, una personalitat que no sembla que interessi a ningú, ara, «la senyora dels coloms», de fet, que s'enyora dels coloms: baldera, doncs, en un món en el qual no té cap paper. Com acostuma a passar en l'exili, en què la identitat s'esborra, es dilueix, en un territori desconegut, sense referents concrets ni personals. En aquest sentit, a més, la protagonista troba un consol per al desarrelament que pateix en el cosmos i, de manera especial, en la vegetació, en la qual sembla que s'immergeix. Com en el cas dels autors clàssics que Rodoreda va llegir amb interès i que, fins i tot, traduí: Plutarc, Ovidi, que va viure personalment l'exili... Pel que fa a Ovidi, a *Tristes*, justament, amb un títol en què es destaca, ja, l'afflicció de l'exili —difícil o impossible de superar—, apunta que l'exiliat troba un consol en el cel, la terra i la natura, iguals a tot arreu. *El sol de los desterrados: Literatura y exilio* es titula un interessant assaig de Claudio Guillén, on cita Plutarc, que recorda unes paraules atribuïdes a Sòcrates, que declarava «no ser ateniense ni griego, sino “cosmio” (kósmios), así como se dice “rodio” o “corintio”...»:

Es éste el límite de nuestra tierra natal, y aquí ninguno es exiliado, ni forastero, ni extranjero; aquí están el mismo fuego, el agua, y el aire; los mismos magistrados y procuradores y concejales —el Sol, la Luna, la Estrella Matutina; las mismas leyes para todos, promulgadas por idéntico mando y soberanía —el solsticio de verano, el solsticio de invierno, el equinoccio...²⁵⁹

258. AMR, 6.1.5.2/23.

259. Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 21.

Des d'aquesta perspectiva, també, trobaríem una explicació al progressiu relleu que assoleixen els quatre elements en la producció rodorediana, escrita lluny del seu país, la d'una exiliada, doncs, amb una existència erràtica: de pedra que rodola, l'ha definida ella mateixa. Com a contrapartida sorgeix el relleu de la vegetació, univers intemporal i en permanent renovació; i la part final de *La plaça del Diamant* n'és un bon exemple. Igualment resulta significatiu l'element que en sobresurt, un arbre invertit, sense nom precís —aquests noms ara esborrats— i, a més, amb les arrels girades cap al cel, aquestes arrels que manquen a l'home, en general, i a l'exiliat, de manera particular. I que potser només es trobaran en el més enllà, perquè, d'altra banda, l'home és permanentment un exiliat en aquest món. En la narrativa rodorediana, a més, s'insinua o s'imposa la voluntat d'escapar, de volar, amb el relleu de les ales i el vent, així com la presència d'ocells i d'àngels. Pel que fa a l'única carta adreçada a Prat quan redacta *La plaça del Diamant*, li escriu: «En fi, com que em començo a posar nerviosa, he de procurar prendre molta meprolette i dormir com un soc. Només així la Colometa podrà volar enlaire».

A *Aloma*, la novel·lista narra, en essència, l'expulsió del paradís de la infantesa, lligada a la pèrdua de la innocència: la d'un jardí, amb flors i arbres, de manera ben significativa i simbòlica; la dedicatòria també en resulta: «Als meus pares». Mentre que *La plaça del Diamant*, novel·la d'amor, de guerra i d'exili, amb una altra expulsió, doncs, també fonamental, la del propi país, i pèrdues substancials que s'hi relacionen, la dedica «A J. P.». I per pal·liar el desterrament, l'apartament de Ginebra es convertí per a Rodoreda en Catalunya; així, si més no, ho va explicar a Josep Maria Castellet:

Veus aquestes quatre parets? Això ha estat Catalunya per a mi durant molts anys: Catalunya, una abstracció i una nostàlgia, és a dir tot el que s'ha viscut intensament i s'acaba. He tornat intermitentment a Catalunya, aquests darrers anys. Sota el franquisme tot m'ha semblat embastardit i perdut.²⁶⁰

Semblantment al cas de Colometa, doncs, Rodoreda és, també, Catalunya. I amb aquesta identificació tan literària —com ho és, evidentment l'escriptora—, s'acosta a Shakespeare i, concretament, a *Antoni i Cleòpatra*, que cita al conte «Pluja» del recull *'Semblava de seda' i altres contes*: «Potser Shakespeare? “Bella guerrera!”, diu Otel·lo a Desdèmona per saludar-la a Xipre. “Bella guerrera!” Cap compliment de soldat per a la seva dona no pot ésser més patèticament pur. Com quan Antoni en morir diu “Egipte” a Cleopatra i dona amb aquest mot la mesura de tota la grandesa d'una reina». I Catalunya és sobretot una llengua, aquesta

260. Josep M. CASTELLET, «Mercè Rodoreda», a *Els escenaris de la memòria*, 1988, p. 29-52.

llengua de la qual, lluny ara, Rodoreda viu com amputada, una llengua que treballarà en soledat, silenci i amor, forma suprema de relació, malgrat que ha confessat, en l'entrevista de Montserrat Roig, que escriure en català, a l'exili, és com voler que floreixin flors al pol nord. Ara bé, la novel·lista, tan vinculada a les flors, pacient, ho aconseguirà plenament i així sorgirà un estil ben personal i alhora universal. I és que, amb el pas del temps, el record del país llunyà esdevé un refugi, lligat a l'escriptura, a la llengua pròpia, un lenitiu. De fet, una de les finalitats principals de la literatura resulta, precisament, la creació d'un estil, d'una llengua, en definitiva, orgull i plaer per al lector, que s'adona de la importància, de la categoria, que aquesta té. El lloc destacat que ocupa Mercè Rodoreda es deu, en bona part, a aquest domini, al seu valorat estil, que inaugura, justament, pel que fa a la novel·la, amb *La plaça del Diamant*.

D'altra banda, novel·lista, que vol dir, en el seu cas, de manera ben particular, convincent creadora de personatges, Rodoreda fa viure experiències essencials de la seva vida en temps revolts a un personatge de ficció, unes experiències convertides, elles, també, en ficció. I és que, diferentment de Prat, un intel·lectual, ella és una artista, una creadora, i d'aquí la poca importància que dona a les cartes, fonamentals, en canvi, per a Prat, que hi aboca tota la saviesa literària de què és capaç, que és notable. I potser podem recordar la frase de Sartre que Rodoreda copia: «Els autors també són històries i per això algunes d'elles desitgen escapar-se de la història amb un salt cap a l'eternitat» (AMR, 6.2.2/19). I l'eternitat, és clar, és la literatura, que escapa a les contingències d'una vida sempre efimera i abocada al no-res. De fet, escriptor/a, obra i lector formen una trinitat essencial, un cop la vida s'ha sabut transformar en escriptura, amb totes les manipulacions pertinents per aconseguir-ho, en les quals les lectures resulten decisives. Des d'aquesta perspectiva, doncs, la història de Colometa resulta adient, també, perquè Rodoreda hi reflecteixi coses de la seva vida, del seu difícil exili, en particular, transformades per esdevenir versemblants, un cop encarnades en l'existència d'un personatge de ficció. I, sobretot, en anar a la seva essència, reflecteixen l'exili, en general, situació de soledat i desemparament extrema. De desposseïció radical.

D'altra banda, pel fet de centrar la novel·la en la Guerra Civil i la postguerra, en la Barcelona d'un moment històric precís, Catalunya n'esdevé el centre. Aquesta Catalunya que Rodoreda porta al cor, i ja d'ençà de la joventut i, ben probablement, de la infantesa.²⁶¹ Novel·lista, per damunt de tot, amb Colometa, Rodoreda,

261. Llegim a *Polèmica*, 1934, que se sent «[...] catalana, i, com a catalana, patriota. No amb patriotisme de bandera barrada exhibida, ni d'abrandaments momentanis. M'hi sento pregonament, profundament, i mai no en parlo; perquè quan els sentiments són grans, les paraules són sobreres» (p. 19). I, també, que l'esperit de Catalunya té en ella «[...] unes arrels tan fondes, tan endintre, que per força la brotada ha d'ésser esponerosa i els brots de les branques més baixes hauran de tocar al cel, i els de les branques més altes, entrar-hi» (p. 20).

a més de la importància de la vida, demostra, doncs, els poders de la imaginació, ella que ha destacat al pròleg de *Mirall trencat*:

En tots els personatges hi ha característiques meves, però cap dels meus personatges no és jo. Per altra banda, el meu temps històric m'interessa d'una manera relativa. L'he viscut massa. En '*La plaça del Diamant*' el dono sense haver-me proposat de donar-lo. Una novel·la és, també, un acte màgic. Reflecteix el que l'autor porta dintre sense que gairebé sàpiga que va carregat amb tant de llast. Si hagués volgut parlar deliberadament del meu temps històric hauria escrit una crònica. N'hi ha de molt bones. Però no he nascut per limitar-me a parlar de fets concrets.²⁶²

I notem que, de les novel·les que ha escrit, Rodoreda assenyala *La plaça del Diamant* com l'obra en la qual «dóna» el seu temps, aquesta història que ha condicionat de manera substancial la seva vida. L'escriptura és, doncs, en definitiva, com un acte màgic, com ella mateixa ha destacat, a més de necessari i catàrtic. «Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil. Hi ha escriptors que el troben de seguida, d'altres triguen molt, d'altres no el troben mai». Ella ha trigat molt a trobar-lo, i només ho ha aconseguit després d'una vida tan dura com intensa. Tot això, si volem relacionar la vida i l'obra, que així s'explica i s'enriqueix de sentits. De fet, la crítica més actual s'ha distanciat del formalisme, lligat a una època concreta i ja llunyana, i Todorov, per exemple, ha remarcat, en aquest sentit, en l'interessant assaig *La littérature en péril*, amb un títol en què ja alerta sobre la situació delicada de la literatura, que cal temptar tots els mètodes d'anàlisi si expliquen l'obra, perquè ha estat justament un tipus de crítica empobridora i tancada la que ha allunyat la literatura dels lectors i l'ha embolicada d'«un corset étouffant dans lequel on l'enferme, fait de jeux formels, complaints nihilistes et nombrilisme solipsiste. Cela pourrait à son tour entraîner la critique vers des horizons plus larges, en la sortant du ghetto formaliste qui n'intéresse que d'autres critiques et en l'ouvrant au grand débat d'idées dont participe toute connaissance de l'homme». Un coneixement essencial en literatura, com s'esdevé en l'obra que ens ocupa.

D'altra banda, per insistir en el lligam personal amb l'obra que ha escrit, fruit d'un moment determinat de la seva vida, cal tenir també presents²⁶³ petits detalls, fils subtils que la uneixen a la novel·la, lluny de la identificació fàcil que se li va atribuir a l'inici de la seva producció. Cal tenir present, probablement, que *Colometa* té les mateixes síl·labes i, sobretot, les mateixes vocals que *Rodoreda*, situades, a més, en la mateixa posició, i que ella firmava els seus quadres amb el cognom

262. La cursiva és meva.

263. De fet, al pròleg de l'edició vint-i-sisena de la novel·la, escrit el 1980, destaca: «*La plaça del Diamant* és lluny de mi. Com si no fos jo qui l'hagués escrita. Molt lluny».

només i amb lletres de pal —amb unes de diari escriu Colometa el seu nom a la casa on ha viscut. A més, el fet que Rodoreda comencés a escriure al colomar de la torre familiar de Sant Gervasi, una casa amb el record dels coloms, a Barcelona, una ciutat amb coloms, com he destacat, la relaciona d'una manera estreta amb aquests ocells i amb Colometa, evidentment. I per insistir encara més en aquests lligams delicats entre la novel·lista i l'obra, si Colometa ens ofereix una experiència de la vida modèlica, una lliçó moral —i en aquest sentit Rodoreda ha escrit que li agradaria ser com el seu personatge, ella que va destacar el valor catàrtic de l'escriptura—, i sembla que busca l'equilibri tocant les balances gravades a la paret, quan puja l'escala de casa seva, cal recordar que la novel·lista, nascuda el 10 d'octubre de 1908, és del signe balança; en aquest sentit, la sensibilitat de l'autora sembla meteorològica —saturniana, figura d'equilibri i desequilibri, com Pierre Bonnard, com Alberto Giacometti—, ella que s'ha descrit, a més, a si mateixa al «Qüestionari Proust»: «Como siempre una ola de optimismo y una ola de pesimismo». Des d'aquesta perspectiva, la inclusió de les balances a la novel·la no deu pas ser una casualitat. Doble signatura de l'obra, possiblement, o només voluntat de presència, en un univers plenament de ficció, però evidentment personal, amb unes experiències i una visió del món pròpies. I és que, com va destacar George Sand, «La vraie peinture est, d'ailleurs, pleine de l'âme qui pousse la brosse». Prat, de fet, considera que en la novel·la hi ha «una veritat que esborrona». Aquesta veritat i aquesta emoció, lligades a la gran literatura, i destaca:

Quan una vida pot anar cristal·litzant en pàgines com les que estàs escrivint es pot tenir la sensació suprema que res no ha estat inútil, que tot ha servit [4 octubre 1962].

I unit finalment a ell per la literatura, a través de l'escriptura, doncs, tots dos insaciabls lectors, ella li dedica la novel·la. Mentre que ell destaca: «De les teves coses n'estic tan content com de les meves» (16 gener 1961). En aquest sentit, l'ànima, per exemple, a fer-se un obsequi per haver acabat una novel·la de la categoria de *La plaça del Diamant*, en la redacció de la qual no ha escatimat cap esforç. I és que, segons resumeix: «La qüestió important és ingressar francs, no perdre la salut, i que tu escriptis» (26 febrer 1960). Ara el centre de les vides de tots dos s'ha desplaçat de la relació amorosa i de la vida difícil cap a la literatura i una vida plàcida, sense grans sotracos. Cap a l'obra que ella escriu, sobretot. I per demostrar, un cop més, la relació estreta que es va crear entre tots dos, Rodoreda va confiar a Josep Maria Castellet: «Tothom sap que jo he viscut molts anys sense públic. Mai no he escrit per al públic. Jo escrivia només per a l'Obiols, i ara ja no hi és».²⁶⁴ Unes paraules que no podem

264. Josep M. CASTELLET, *Els escenaris de la memòria*, 1988, p. 40-41.

pas prendre al peu de la lletra, perquè Rodoreda sempre pensa en el lector, com a autèntica creadora que és, però que assenyalen la importància de Prat/Obiols en la seva existència, que vol dir, ara, en la seva obra.

Ara bé, el que resulta rellevant és que Rodoreda hagi aconseguit escriure una novel·la universal, que transcendeix, així, el marc estrictament català. De fet, només amb una contextualització històrica no es poden pas explicar les traduccions a països remots, amb escàs o nul coneixement de la realitat autòctona. I és que Colometa, aquesta «modesta criatura», reflecteix les vivències cabdals de l'home i la dona al segle xx, aquest segle tan tràgic, sobretot per als exiliats, que es van veure encerclats per la història, per les guerres i els desplaçaments, amb pèrdues materials i espirituals fonamentals, amb la de la identitat al centre. El crit de Colometa, aquest crit final d'infern, és, de fet, una manera de fer-se present, de voler comptar i, alhora, d'exposar el sofriment d'una vida, que ningú no semblava que tingués en compte. La novel·la n'és també un, de crit, a més de resultar una gran lliçó de vida: la superació de totes les proves que, com un parany, el pas del temps ha parat al personatge, un parany en el qual no arriba mai a caure, malgrat que s'hi troba a punt, més d'una vegada. Amb la preservació d'una mirada innocent i meravellada, poètica en aquest sentit, amb què embolcalla una experiència de la vida, tan modèlica com austera. De gran dignitat. Així, les inicials de Prat, a l'inici de *La plaça del Diamant*, el lliguen a aquesta gran literatura, que sempre va admirar, a una novel·la que no es cansa mai de llegir i en la qual troba una extraordinària riquesa de sentits. I aquest resulta, justament, el secret dels grans llibres:

Ahir a la nit em va passar el que ara fa uns quants mesos va passar a en Sales. Em vaig ficar al llit, vaig començar a fullejar *La plaça* i, finalment, la vaig començar pel començament i la vaig llegir tota de raig. Fins a la matinada. És un llibre sensacional. El vaig trobar més bo que mai: infinitament ric, inexhaustible, canviant com un tornassol. Es pot llegir indefinidament, començant per qualsevol indret. Un clàssic. Hi ha pàgines i pàgines d'un gruix, d'una elegància, d'un aplom, d'una textura com raríssimes vegades s'ha dat en català. En novel·la catalana mai. Potser en algun indret del *Tirant*. I en Bernat Metge, en Muntaner. Del Renaixement ençà, en prosa de creació, no s'ha fet res d'aquesta categoria [10 maig 1962].

I és que la universalitat de *La plaça del Diamant* neix, ben probablement, de la voluntat de Rodoreda d'endinsar-se en la condició humana, «en l'essència de la vida», en l'home/dona, tan semblants arreu del món. Una obra profunda amb la qual vol justificar, precisament, la seva vida. Recordem que, a l'inici de l'exili, Rodoreda havia exposat a Carles Pi i Sunyer:

No és el meu destí d'adobar el món, ni jo salvaré el meu país. Tinc un camí triat i faré tots els esforços per no sortir-me'n. Si tanta amarguesa, si tota la crueltat del voltant, si la meua capacitat sobre el coneixement del cor humà, si àdhuc les meves limitacions em menen a llocs passats de llarg pels qui em precedeixen —parlo com a filla d'un país petit en extensió, d'una migrada tradició literària— i un dia surt de mi una obra que per la seva qualitat pesi tant com exigeix el meu voler, donaré per liquidats tots els deutes que encara reclamo a la vida [Roissy-en-Brie, 29 març 1940].²⁶⁵

Ella té, doncs, les idees molt clares, i els deutes que reclamava a la vida sembla que ja els ha saldat escrivint *La plaça del Diamant*, a la qual seguiran altres obres notables. I, com destaca al pròleg de l'edició vint-i-sisena, la fa «contenta» —també ella, contenta, doncs, paraula modesta de felicitat— que aquesta novel·la «senzilla i humana ha dut el nom de la plaça del Diamant de la vila de Gràcia i amb ell el de Catalunya a tants països llunyans». L'aposta de l'autora, doncs, ha demostrat que ha estat la justa, la seva ambició i la seva perspicàcia han fet la resta. En la resposta a una carta de Sales, en la qual es queixava perquè no s'havia exhaurit, encara, la primera edició d'*Incerta glòria* i, per tant, no en volia escriure cap més, Rodoreda li contesta:

Escriure, estimat Sales, i escriure en català, sobretot, és un plaer de solitari. De totes maneres no cregueu que tot siguin grans edicions pel món. A França mateix hi ha escriptors molt bons que fan tiratges relativament reduïts. Si teniu coses per dir, digueu-les, encara que us hi mateu i encara que no hàgiu venut la primera edició d'*Incerta glòria*. En català es pot escriure, també, per un cert esperit de revolta. Que això és mal pagat? Ja ho sabem. Però també és mal pagat no fer res [14 setembre 1962].

I és que escriure a l'exili demostra aquest esperit insurgent de Rodoreda, la voluntat de no doblegar-se a res que vulgui dir desànim o facilitat. A *La plaça del Diamant*, de fet, trobem la preservació, la transmissió d'una experiència personal que Rodoreda ha sabut convertir en universal, ella, una escriptora plenament del segle xx, un segle tràgic que va viure en tota la seva complexitat i intensitat. Perillament. Perquè, com escriu, també, a Sales: «I sense ser aventurera, he viscut com s'ha de viure. O sigui perillament» (6 desembre 1979).²⁶⁶ I és que la llibertat no es deixa mai conquerir sense audàcia, la qual cosa sempre és perillosa. Amb aquesta llibertat, amb aquesta ambició, que també ho acostumen a ser, sobretot per

265. *La cultura catalana en el primer exili (1939-1940): Cartes d'escriptors, intel·lectuals i científics*, edició a cura de Maria Campillo i Francesc Vilanova, 2000.

266. Ho destaca, també, un llibre el títol del qual ens recorda les paraules de Rodoreda, Laure Adler i Stefan BOLLMANN, *Les femmes qui écrivent vivent dangereusement*, París, Flammarion, 2007.

a una escriptora, per a una dona que escriu, nascuda al començament del segle xx a Barcelona, una ciutat en la seva etapa de formació, amb una marcada vocació europea que després, en un llarg exili a França i Ginebra, completaria. I si Edward Said ha destacat la importància en la cultura occidental moderna dels exiliats, emigrats i refugiats, l'obra de Rodoreda n'és un exemple més, l'exili que, en contrapartida, li va oferir una experiència profunda i dolorosa de la vida. I una mirada original i sensible, molt personal, amb llums, doncs, i sobretot ombres, les d'un segle xx de foscor en què va viure i, sobretot, escriure.

Entre dues Alomes

Quan l'any 1938 Mercè Rodoreda publica *Aloma*, guanyadora del Premi Crexells de 1937, és una dona jove, perfectament integrada en el panorama literari barceloní, on destaca tant pel dinamisme com per la tenacitat. Ha desplegat, ja, una àmplia i variada activitat: periodisme, narració breu i, sobretot, ha publicat quatre novel·les, amb una incursió, fins i tot, en el teatre. Trenta anys més tard, el 1969, quan surt la segona versió d'*Aloma*, a Edicions 62, Rodoreda és una dona gran i desencisada, que viu plàcidament a Ginebra, passat un exili llarg i complicat, amb dues guerres al centre, un exili, d'entrada, poc productiu literàriament, durant el qual ha escrit poesia, molta poesia —aspecte que cal tenir en compte—, ha pintat i, sobretot, ha llegit «bàrbarament», per dir-ho amb un mot seu. A França, a més d'acabar-se de formar, ha madurat profundament. Per tot plegat, quan s'enfronta a la seva producció d'abans del 1939, la troba dolenta i només accepta *Aloma*, que, inicialment, vol publicar tal qual. Però, en acarar-s'hi, l'estil li fa «angúnia», per dir-ho, també, amb paraules seves, i no només la torna a escriure de cap i de nou, sinó que hi efectua canvis substancials. I és que en la dona gran que viu a la capital suïssa, madura i deslligada de tot el que no sigui impulsar la seva obra i figura, s'ha produït una transformació profunda. Substancial. Ha publicat un recull amb els contes que ha escrit aquests anys de desterrament, més d'un publicat en revistes de l'exili, *Vint-i-dos contes*, 1958, Premi Víctor Català de l'any anterior. I una novel·la que ha estat molt ben acollida, tant per la crítica com pels lectors, *La plaça del Diamant*, amb una nova escriptura, amb un estil molt personal.

De fet, tot el que ha vist i ha viscut, fins i tot espectacles al·lucinants, com destaca en l'entrevista de Baltasar Porcel, ha aguditzat un pessimisme ja existent en la joventut, però ara més universal *et pour cause*, perquè escriure abans o després de la Segona Guerra Mundial, com destaca Claudio Magris, resulta decisiu. Així, efectuarà uns canvis radicals, finalment, a la versió de 1938 tant que fins i tot arriba a escriure que es tracta de dues novel·les diferents i que vol incloure la segona versió en el segon volum de les *Obres completes*, perquè no la considera, ja, una obra de joventut, sinó de plena maduresa. Una comparació entre les dues versions, doncs, pot resultar de gran interès. Una oportunitat excepcional, pel fet de tractar-se d'una pertinent manera de veure com sorgeix una escriptura molt valorada.

Pel que fa a les cancel·lacions, a les supressions, si la primera versió resulta una de les novel·les que millor reflecteixen la Barcelona d'abans de la guerra, amb les palpitations del moment, per dir-ho orsianament, tot aquest embolcall, ben interessant, cal destacar-ho, s'elimina, gairebé del tot, de la segona versió. En canvi, hi trobem afegits, més escadussers, ben reveladors de la maduresa assolida, en tots els sentits, per l'escriptora. Una escriptora, una creadora que viu lluny de Barcelona, i, sobretot, d'aquesta Barcelona alhora provinciana i amb ànsies de modernitat que *Aloma* emmiralla, una ciutat ben cinematogràfica, en més d'un sentit, tal com la presenta. Així, no només eliminarà aquest embolcall, que la datava perfectament, com si, per aquest camí, pensés que *Aloma* pot esdevenir més universal —aquesta universalitat que ella, autora ambiciosa, vol abastar—, sinó que també es transformarà la visió del món que se'n desprèn. Ens podem preguntar, també, per què només recupera *Aloma* de l'obra de joventut, i, evidentment, és que amb aquesta novel·la Rodoreda ha efectuat un avenç espectacular en relació amb les obres rebutjades: ha aconseguit, finalment, crear-hi un personatge viu i versemblant, i, també, explicar-hi una història emotiva amb una trama ben lligada a una temporalitat concreta, alhora real i, també, simbòlica, que el lector segueix interessat, aquest lector que resulta essencial; ambdós aspectes trontollaven a les dues primeres novel·les —*Sóc una dona honrada?* i *Del que hom no pot fugir*—, mentre que ha abandonat, també, la via de l'humor o de la novel·la de gènere, que l'havia temptada amb *Un dia en la vida d'un home* i *Crim*, respectivament. A més, amb *Aloma*, Rodoreda ha creat un petit univers, complex i personal, lligat amb més d'un fil a la seva creadora, que vol dir, sobretot, a un barri concret, el de Sant Gervasi, que sembla que porta sempre amb ella. I molt endintre. L'autora de 1938 ha trobat, també, és clar, un estil, amb què, com veurem, la seva encertada definició de postguerra de novel·la, «Una novel·la són paraules», cobra, ja, sentit. Un estil, que neix de l'inici de la carrera d'una creadora amb escassa formació, però que va viure, amb intensitat, un moment breu i ben interessant, en què a Catalunya alenava la voluntat decidida d'enllaçar amb Europa. Un període que ràpidament va ser engolit, no només vers el no-res, sinó que es va voler esborrar, cancel·lar, fins i tot de la memòria col·lectiva, com si es volgués fer creure que mai no va existir. Una destrucció, un no-res molt ben reflectit en la producció rodolediana.

En efecte, l'agost de 1965, amb vista a la publicació de les *Obres completes*, que Rodoreda prepara per a Edicions 62, la novel·lista escriu a Joaquim Molas, col·laborador destacat de l'editorial, que les hi havia demanat: «[...] en principi hi ha quatre novel·les que voldria deixar mortes, per dolentes. Però, en principi, podria publicar *Aloma*, *Vint-i-dos contes*, *Flors de debò...*».²⁶⁷ D'entrada, doncs, pensa publi-

267. Agraïeix a Joaquim Molas la consulta d'aquestes cartes, primer, i la publicació, després: Car-

car l'*Aloma* de 1938 i afegeix: «Tot i que no crec gaire en les revisions d'una obra de joventut, perquè molt sovint en comptes de millorar-la l'esguerren, hi ha trossos en *Aloma* que fan angúnia de llegir» (2 agost 1965). Malgrat tot, inicialment vol publicar l'obra tal qual però, després diu: «[...] i amb temps, procuraré que el text d'aquesta novel·la de joventut, sigui més flexible i, sobretot, més natural» (8 desembre 1965), uns adjectius que cal tenir en compte. Però, posteriorment, Rodoreda decideix corregir-la i, al final, tornar-la a escriure, una feina que esdevé més complicada i, també, llarga del que pensava al principi; de fet, en l'endemig, publica *El carrer de les Camèlies* (1966) i revisa la primera novel·la que va escriure a la postguerra, *Jardí vora el mar*, que publica el 1967, a més de preparar el volum de contes '*La meua Cristina*' i *altres contes* (1967), amb què la reescriptura d'*Aloma* s'endarrereix, i escriu al crític: «Això vol dir que, en comptes d'acabar la revisió d'*Aloma* —en vaig fer la meitat a Barcelona— em vaig llençar a refer aquesta obra vella [es refereix a la futura *Jardí vora el mar*] i ara tornaré a agafar *Aloma*» (10 gener 1967).

Pel que fa a la nova *Aloma*, Prat també l'ajuda en la revisió, tal com ha fet amb les altres obres d'una escriptora que admira sincerament; de fet, un dels lligams més forts que ha quedat en una parella que viu separada —ella a Ginebra, ell a Viena— sembla justament l'escriptura; així, per la correspondència, ens assabentem que Prat, a Viena, primer, i a Nova Delhi, després, on s'ha desplaçat pel càrrec de traductor de les Nacions Unides, s'emporta la novel·la.²⁶⁸ Per a Rodoreda, però, aquesta redacció resulta més difícil que no pas l'escriptura d'una nova novel·la, perquè possiblement se'n sent, ja, molt deslligada, malgrat que a l'inici de l'exili volgués tornar-la a publicar. Tanmateix, després de quatre anys de treball intermitent, se sent satisfeta del treball realitzat i escriu a Molas que «[...] quedarà molt bé. He procurat conservar tot el que hi havia, però ja veureu, quan tindreu ocasió de llegir-la, que l'he millorada molt. *Ha perdut, és clar, la santa innocència i la gran espontaneïtat*» (17 març 1969).²⁶⁹ Per tant, la segona versió no és ja una obra de joventut, sinó de plena maduresa, en tots dos sentits, com he avançat. La reescriptura resulta, de fet, una clara prova del que Rodoreda ha reflectit tot al llarg de la seva producció: les distintes identitats que sorgeixen amb el pas del temps, aquestes morts i renaixements tan humanes, d'altra banda. És, però, una paraula ben encertada de Rodoreda la que penso que ens pot explicar, en bona part, la diferència essencial entre la primera versió i la segona. En lliurar-la a Joaquim Molas, l'abril de 1969, Rodoreda, dona de temperament nerviós i de fort caràcter, dubtosa encara davant dels canvis efectuats,

me ARNAU, «Les cartes de Mercè Rodoreda a Joaquim Molas: del vostè al tu», a *Estudis de Llengua i Literatura*, vol. LXI: *Miscel·lània Joaquim Molas*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, p. 229-251.

268. En una postal de Nova Delhi (3 febrer 1967) llegim: «Ahir a la nit vaig reprendre la revisió d'*Aloma*».

269. La cursiva és meua.

li escriu: «No sé, però, si queda una mica massa escatada. No ho sé veure. No ho sé veure». I és aquest adjectiu, «escatada», tan expressiu, tan personal, el que penso que ens pot explicar, en bona part, la transformació d'*Aloma*. I la paraula que demostra, també, el complicat procés, en aquest cas del que havia de ser només una correcció.

L'autor té tot el dret, evidentment, de fer la seva voluntat, però, en la comparació de les dues *Alomes*, destaca l'eliminació de les referències a l'època, com he avançat, molt nombroses en la primera versió —una època, en canvi, reflectida en essència i de manera ben convincent a *La plaça del Diamant*—: l'eliminació de l'esment de lectures concretes, figures valorades... i un llarg etcètera. Així si, per exemple, l'*Aloma* de 1938 viu els aldarulls al centre de la ciutat, perquè «És que havien privat la manifestació. Eren els comunistes» (p. 21),²⁷⁰ a la segona versió esdevé només, una manifestació. I si un matrimoni s'ha divorciat —la Llei del divorci que es va aprovar el febrer de 1932 i es va promulgar el 2 de març—, a la segona versió Rodoreda escriu que se separa, amb què s'elimina la datació de l'obra. El mateix s'esdevé pel que fa als ídols del moment, sobretot, les actrius, que eren molt populars i que atreïen especialment Rodoreda, que havia dedicat un article a definir-les i a diferenciar-les, «Vampireses d'ahir i d'avui»;²⁷¹ en aquest sentit, el personatge de Coral sembla bastit damunt d'un model ben cinematogràfic, tant pel que fa a l'aspecte físic i els vestits —mitges de seda, renard...—, com a la funció i el comportament, el d'aquesta *femme fatale*, popularitzada pel cinema, que arrossega l'home que l'estima a la ruïna moral i econòmica; en canvi, *Aloma* correspon a la figura de la ingènua, una ingènua que paga els plats trencats. Pel que fa als noms concrets de les actrius, *Aloma* es mira a la finestra del tren i es veu com una Dietrich d'estar per casa, una actriu de forta sensualitat i atractiu —analitzada a l'article—, figura que desapareix de la segona versió; i si Robert la convida a anar al cinema és perquè fan «una Crawford» (p. 103) —actriu de gran personalitat, en aquest cas—, que esdevé, a la segona versió, «[...] perquè fan una pel·lícula molt bonica». Tenint en compte la importància del cinema, fins i tot, s'empra una tècnica cinematogràfica, ben interessant, aquest cinema que va atreure molt Rodoreda. De fet, l'inici de *Del que hom no pot fugir*²⁷² sembla que ens transporta al cinema, amb una noia jove i benestant que marxa de la ciutat, conduint el seu cotxe; i és que el cinema va aportar, a més de l'objectivisme en la descripció, rapidesa narrativa, com clarament s'esdevé en aquest cas:

270. Pel que fa a la primera versió, cito a partir d'*Aloma*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938. I, pel que fa a la segona, *Obres completes*, vol. 1, Barcelona, Edicions 62, 1976.

271. *Mirador* (1 desembre 1932).

272. Vegeu, en aquest sentit, *Aloma*, edició, introducció i notes de Carme Arnau, Barcelona, Edicions 62, 2006, p. 14.

Pensa ràpidament en tot el que ha fet en sortir de la botiga. Tot passa en breus segons: com en el cinema. Pel, carrer, el pot haver perdut? No! Recorda que l'estrenyia fort contra el pit mentre corria entre la cridòria de la gent. Les imatges es succeeixen vertiginosament. Damunt dels diaris?... Se l'ha deixat mentre triava el llibre [p. 24].

Es tracta d'una comparació ben interessant que s'elimina de la segona versió. Semblantment, desapareixen les figures femenines, atractives i envoltades de misteri, lligades a una Barcelona cosmopolita i elegant que es vol potenciar i que, en realitat, semblen arrencades d'un film: «N'hi ha una que l'han topada arreu, que duu un vestit de gasa amb guarnits d'ermíni. Pàl·lida: només els llavis com sang i els ulls encerclats de morat: lluen» (p. 130). S'hi acosta, també, la imatge dels barcelonins elegants, que celebren la revetlla de Sant Joan a Montjuïc, que també s'esborra de la segona versió: «Ells, de smoking. Elles, amb vestit de nit i amples mantells de Manila, els cabells cirats» (p. 131). Igualment, es bandegen les comparacions que corresponen a usos o figures de l'època, com la de Coral amb Messalina; a casa de la qual, a més, hi ha una nina que és una Josephine Baker, una llavors coneguda actriu negra de *music-hall*, que actuà a Barcelona en dues ocasions, que passa a ser a la segona versió només una «nina», però, això sí, «negra amb faldilles de ràfia». És precisament en aquest pis benestant (capítol xv) on Aloma troba un noi que es diu Joaquim i que escriu, atret pels jocs de paraules, educat i bon coneixedor de la poesia catalana, tant de la culta com de la més actual —Ramon Llull, Pere Serafí, Joan Salvat-Papasseit, Josep Carner...—, així com de la literatura anglesa, que prefereix a la catalana, una figura en la línia d'un C. A. Jordana o del mateix Carner, traductors tots dos d'autors anglesos; un personatge secundari del qual a la segona versió no se'n diu pas que es tracti d'un escriptor, la qual cosa el lector ha de deduir, com veurem.

S'eliminen, també, diverses referències literàries, aquelles que no tenen un pes en la narració estricta com la parella formada pels poetes Elizabeth Barrett i Robert Browning, els protagonistes de *Flush*, de Virginia Woolf (1932), una novel·la traduïda aquells anys²⁷³ i de la qual, el 1934, es va fer, també, una pel·lícula amb uns actors llavors molt coneguts: *The Barretts of Wimpole Street*, amb Fredric March, Norma Shearer i Charles Laughton. I resulta curiosa l'eliminació, perquè Rodoreda reivindicarà la novel·lista anglesa, a la postguerra, com una de les autores que més l'han marcat, al costat de Katherine Mansfield, totes dues traduïdes ja als anys trenta i que van suscitar l'interès de la crítica autòctona: Marià Manent, Ramon Esquerra...

Seguint aquesta voluntat de despullament, altres títols i noms també s'esborren: *Pinya de rosa*, de Joaquim Ruyra, malgrat que també hauria pogut ser un home-

273. La traducció de Roser Cardús va ser publicada el 1938, Barcelona, Edicions de la Rosa dels Vents, dins la col·l. «Biblioteca de la Rosa dels Vents», núm. 64-65.

natge a un autor que Rodoreda considera un model de llengua a la postguerra —abans del 1939 va ser alguna cosa més, sobretot a *Del que hom no pot fugir*. I si hi ha citacions concretes, el nom de l'autor s'elimina: Hermann Sudermann, Carner... Tot, així, resulta suggerit, només. Apuntat. També desapareixen les marques conegudes, aquesta publicitat llavors emergent, unes marques, algunes de les quals han arribat fins avui en dia; pel que fa concretament a les cigarretes, sinònim de refinament i d'emancipació femenina, Joaquim en busca de Camel, però ha de conformar-se amb Tanagra Laurens, totes dues marques desapareixen a la segona versió. El mateix camí segueix l'aperitiu que beu Joan, un Picon, o els noms de dos boxejadors coneguts, que són eliminats: Joe Louis i Primo Carnera. Seguint aquesta tendència, si a la primera versió Aloma compra *Patufets* i *Virolets* per al nebot, revistes infantils molt llegides —per ella mateixa, segons la correspondència familiar—, a la segona redacció es tracta únicament de contes. Potser per pal·liar-ho, Rodoreda, que deu ser conscient de la *poda* efectuada, de l'*escatament*, per dir-ho com ella mateixa, incorpora algunes referències inexistents a la primera versió —com una coneguda marca de faixes, Lady X, o el cacau Boldor, anunci de diaris i revistes. Amb totes aquestes supressions, s'elimina de la ficció l'evocació d'una època, tot allò que la definia, que hi era representatiu o característic, ben present, per exemple, a *Vals*, de Trabal, Premi Crexells de 1936, una novel·la que, des de la llunyania i la situació de l'exili, Rodoreda valora negativament.²⁷⁴

També desapareix de la ficció la fesomia d'una Barcelona contradictòria que pren cos de manera ben convincent a la primera versió, una Barcelona alhora cosmopolita i provinciana, alegre i conflictiva, amb venedors d'específics ambulants, l'alfabrega que els enamorats es regalaven la revetlla de Sant Joan, o els rentadors públics... De fet, a la primera versió Rodoreda ens ofereix la mirada a la ciutat d'una barcelonina que l'observa, sense cap *parti pris* —diferentment de la imatge donada per altres autors de l'època, com Carles Soldevila, de programada civilitat i elegància, per citar-ne un exemple. Així, la precària situació dels carrers, en contrast amb la modernitat dels automòbils d'última fornada que el cinema exhibia, un cinema que acostumava a focalitzar les classes benestants, es fa present a la novel·la: «Un dues places gris passa aixecant pols de les roderes fetes pels carros al carrer sense asfaltar. En un balcó d'enfront una noia plega de llegir i entra la cadira» (p. 169). En canvi, a la segona versió s'esmenta el Liceu, espai emblemàtic de la burgesia barcelonina, que no apareix a la primera versió, probablement perquè es tracta d'un escenari lligat a la producció de postguerra, bàsicament, un escenari present tant a *El carrer de les Camèlies* com a *Mirall trencat*, on es vol recrear la vida de la burgesia barcelonina. Aquest espai contrasta amb els molts altres indrets que

274. Dolors OLLER i Carme ARNAU, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991).

s'eliminen i explica, potser, que Rodoreda privilegia només unes poques referències, aquelles que considera pròpies i personals. Així, per exemple, si en la primera versió *Aloma* i Joan tot caminant pels carrers de la ciutat arriben al Clínic, a la segona versió esdevé, únicament, un hospital.

També, la moda fa acte de presència a la primera versió i desapareix, en bona part, de la darrera; per exemple, una veïna que casa la filla ensenya el *trussó* —mot francès que devia estar de moda, que s'elimina— i llegim: «Un any que hi cusen, i s'ha fet poca roba. Ja no s'estilen aquelles calaixeres tan plenes... Poc i bo: i esquitit. Res de camises. Pijames per a dormir. Ella no ho volia, perquè per a la seva posició trobava que no feia, però la noia s'hi va entossudir, i ¿què ha de fer una mare?» (p. 149). El pijama, llavors revolucionari —així com els pantalons, indumentària masculina, que el cinema promociona—, desapareix de la segona versió, perquè són, ja, d'ús corrent, probablement, i llegim una descripció força més convencional de la roba que han fet:

La senyora Baixeres va començar a parlar de seguida de la roba. Feia gairebé un parell d'anys que treballaven i això que havien fet molt poques coses. Ja no s'estilaven aquelles calaixeres tan plenes... Però havien incrustat totes les peces a mà i s'havien passat setmanes senceres brodant. Poc i bo [p. 124].

Novel·la protagonitzada per personatges femenins, són aquests els que assoleixen més relleu, així com tot allò que s'hi relaciona; l'esment del general Prim, per exemple, a la primera versió, que Rodoreda cancel·la de la segona, ens pot fer pensar, també, en *Pilar Prim*, de Narcís Oller, que amb *La papallona*, la seva primera novel·la, se centrava en un personatge jove i en una història amb més d'un paral·lisme amb la d'*Aloma* —el caràcter fort i la seducció, sobretot—, semblantment a l'inici de *Mirall trencat*.

Centrant-nos en la tècnica literària, a l'*Aloma* de 1938 trobem la presència d'un narrador, diferentment de la producció de postguerra, tant de les dues primeres novel·les publicades, *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, com dels contes més innovadors de *Vint-i-dos contes*, escrits en primera persona, en una mena de monòleg que ha esdevingut ben característic de l'estil rodoredià. Tanmateix, tant a la primera novel·la que Rodoreda havia escrit, *Sóc una dona honrada?*, com a *Del que hom no pot fugir*, s'havia inclinat per una primera persona, un doble diàleg, el de dos diaris, pel que fa a la primera novel·la. Una primera persona i els diàlegs dels dos protagonistes, sense cap mena d'explicació prèvia i, per tant, poc versemblants, pel que fa a la segona. En tornar a escriure la segona versió d'*Aloma*, Rodoreda conserva el narrador, perquè, probablement, eliminar-lo n'hau-

ria complicat encara més la redacció. Ara bé, es produeix una focalització només d'Aloma, amb què s'eliminen els escadussers punts de vista dels altres personatges: el de Joan, el germà egoista i infantil, i el d'Anna, la seva dona, desencisada i mesella. D'aquesta manera, la perspectiva és com de primera persona perquè els personatges només són vistos des del punt de vista de la protagonista. Pel que fa a Robert, hermètic, tendeix a resultar sempre una incògnita, malgrat un puntual pensament seu, quan ha decidit tornar a l'Argentina, on l'espera l'amant, Violeta, pensament que també s'esborra.

Així, a l'*Aloma* de 1969 trobem únicament la perspectiva d'Aloma, sobretot la seva mirada al món. Més que no pas la descripció del narrador, la visió, la impressió o la vivència del personatge. Es tracta d'un canvi fonamental que, d'una banda, limita els poders del narrador i, de l'altra, potencia el subjectivisme. No només aquesta mirada al món —uns ulls que Rodoreda considera fonamentals, perquè són el mirall tant de l'ànima com del món—, sinó el món projectat en una consciència, deslligada de la dels altres. Personal i sensible, profunda i solitària. Una poètica de la mirada, doncs, que Rodoreda ha implantat amb excel·lents resultats a *La plaça del Diamant* i segueix a l'*Aloma* de 1969, escrita per una autora que domina ja perfectament la tècnica literària i ben al corrent de les novetats del moment.

Es tracta d'un subjectivisme que privilegia, en el qual creu fortament i que, per tant, impregna, amara tota la seva producció. A més, en aquest cas, la protagonista resulta, de fet, superior al petit món que l'envolta, només propera per la seva sensibilitat al germà, un artista, i al nen, tots dos amb el mateix nom i tots dos, també, morts, l'un ja abans d'iniciar-se la novel·la —però record persistent— l'altre al seu centre. La primera versió sembla que vol buscar, ja, aquesta mirada, aquesta impressió, emmascarada, però, per nombroses marrades i ingenuïtats, mentre que la segona versió la consolida i la perfà, amb què ens trobem la fusió amb el món evocat, com s'esdevenia a *La plaça del Diamant*. I és aquesta mirada i aquest punt de vista, de fet, que permeten a Rodoreda d'estructurar de manera més convincent i rigorosa la narració, deixant de banda prolegòmens i explicacions del narrador, que l'entrebancaven. N'esmentem un exemple ben significatiu; a la primera versió, l'últim capítol comença així: «La conductora s'enduu els darrers mobles quan ells arriben», una explicació, doncs, del narrador; en canvi, a la segona, llegim: «Així que el taxi va tombar la cantonada ja van veure la conductora al mig del carrer i un home que sortia del jardí carregat amb una caixa». És Aloma, amb els seus ulls aquí, qui observen, i no pas el narrador. En aquest sentit, Rodoreda, bona teòrica, com a bona novel·lista que és, escriu al pròleg de *Mirall trencat*:

[...] el personatge d'una novel·la pot saber què veu i què li passa, l'autor no. D'aquesta manera el lector sent una veritat o, si es vol, més veritat. Tota novel·la és convencional. La gràcia consisteix a fer que no ho sembli.

Ara bé, hem de substituir *autor* per *narrador*. I, en relació amb la fusió de narració i personatge, esmentem un exemple; Aloma està a punt d'arribar a casa seva, mentre plou intensament: «Les rodes d'un auto llancen esquitxos en atacar els rails plens d'aigua» (p. 27) / «Un auto la va esquitxar de dalt a baix» (p. 57). Així, abassem la intensitat d'una experiència única i intransferible de la vida, la d'Aloma, com ho ha estat la de Colometa. O la de Cecília Ce. D'aquesta manera s'aconsegueix, a més del subjectivisme, intensitat. I singularitat, una singularitat que marca l'evolució de la producció rodolediana, amb uns personatges cada cop més desplaçats del teixit social i que, al final, tendeixen clarament a la marginalitat; i tot parteix d'Aloma, estrangera ja en el món ben corrent, en aquest cas, en el qual es mou.

Pel que fa al cas de Joaquim, com he avançat, el fet que deu ser escriptor només es pot deduir, a la segona versió, perquè al pis de Coral hi ha una petita habitació, que deu ser l'estudi del noi simpàtic, que contrasta fortament amb els altres personatges masculins de l'obra. Així, si a la primera versió llegim:

Faig d'escriptor —es presenta—, sóc amic de Coral, i ella es creu que em fa de musa. Sóc un *rara avis* entre la fauna de professionals de la ploma, car servo l'humor a desgrat dels torbs i dels torts de la vida [p. 174].

A la segona, en canvi, Rodoreda escriu:

Se'n va anar al menjador i Aloma, per no quedar-se sola, el va seguir. Havia entrat en una habitació petita: *en una paret hi havia uns quants prestatges amb llibres i al mig, una taula amb una màquina d'escriure al damunt* [p. 139].²⁷⁵

Un objecte, una màquina d'escriure, substitueix l'explicació, amb què s'imposa l'objectivitat, la visualitat cinematogràfica o pictòrica. Es tracta de la presència d'aquests objectes decisius, com destacarà la Rodoreda de postguerra, recordem-ho, concretament a l'edició vint-i-sisena de *La plaça del Diamant*: «Les coses tenen una gran importància en la narració i l'han tinguda sempre, molt abans que Robbe-Grillet escrivís *Le voyeur*». S'imposa, doncs, el que la crítica anglosaxona denomina *showing*, davant del *telling*, el mostrar més que no pas l'explicar, lligat a la importància del cinema i de la literatura nord-americana. I, també, al Nouveau Roman, com destaca Rodoreda, al segle xx, en definitiva, en què el narrador tendeix a eliminar-se o a reduir els seus poders, com he apuntat. Particularment instructiva,

275. La cursiva és meua.

en aquest sentit, pot resultar la comparació de l'inici d'aquest capítol, el xv, quan Aloma deixa la seva casa modesta i penetra en el pis benestant de Coral, que, juntament amb els carrers i espais característics de la ciutat —la Rambla, Montjuïc...—, representa l'únic canvi d'escenari de l'obra, si deixem de banda la visita d'Aloma a casa d'una veïna, Maria, que es casa de blanc, l'únic projecte de matrimoni en què s'intueix una certa felicitat o il·lusió, si més no. A la primera versió, en iniciar-se el capítol, hi ha una llarga explicació del narrador sobre la situació d'Aloma, tant de l'aparença física com de la intimitat, en una mena de preludi introductori. El capítol, comença així:

Una nova súplica del germà la convencé. I no pas això sol. Sinó el record dels dies en els quals el veia tan trist, aclaparat, no pas atent a cercar-se una fugida, sinó sense esma de demanar auxili a ningú.

Fou, doncs, pensant en el germà dolorós dels dies que havia sofert el menyspreu de Coral, que sortí de casa.

—Aquesta noia està malalta. —Havia dit un matí el vell Cabanes. El vestit endolat l'aprimava molt i a les nits no dormia pensant en el proper pas a fer... i en les altres coses seves prou tristes.

Així que fou a l'escala ja li vingueren ganes d'arrencar a córrer, a fugir. Massa luxe: quedà enlluernada...

En canvi, a la segona edició tot aquest fragment s'elimina i el capítol comença d'una manera directa, objectiva, amb la mirada d'Aloma a unes cortines delicades que ella no té —s'estableix, així, també, un lligam amb la història, aquest teixit literari important— i a uns objectes refinats (boles daurades, catifa a les escales...). Només posteriorment sorgeix l'explicació de la seva situació, des de la visió interior d'Aloma i no pas des de la intervenció del narrador; tot, doncs, cenyit i lligat al personatge, que assoleix, així, una importància cabdal.

Va mirar la casa des de l'altra banda del carrer: els balcons amb una bola daurada a cada punta. Els transparents tan blancs. Així que va haver passat el portal li van venir ganes d'entornar-se'n. Li havia costat molt de decidir-se, però no vivia tranquil·la pensant en aquella tarda que el seu germà havia arribat a casa tan malalt. Els llums en forma de flor clavats a la paret del vestíbul, la catifa vermella i flonja que s'enfilava escales amunt, la cohibien. Tenia la sensació que el que anava a demanar era un absurd.

Posteriorment, Aloma caminarà pel pis, guiada per Joaquim, i serà la seva mirada la que el descriurà. Amb llums i reflexos, perquè tot resulti més versemblant —semblantment a *La plaça del Diamant*—, com s'esdevé al final del capítol, quan llegim a la segona versió, a diferència de la primera: «Va entrar al cotxe, va tancar la portella amb un cop sec i el vidre va brillar».

Pel que fa al temps de la novel·la, un altre aspecte fonamental i, per tant, que cal tenir en compte, el de la versió de 1938 és el present, i això vol dir, no només un temps verbal determinat, sinó també, segons Rodoreda: aquesta santa innocència i la gran espontaneïtat. En la primera versió, el narrador ens ofereix, així, una vivència directa i immediata, la d'un personatge jove, amb les marques que assenyalen les impressions tot just rebudes, o encara molt recents, i, per tant, ben vives en la memòria, que les exclamacions, punts suspensius, paraules destacades en cursiva o els neutres reflecteixen. I, més d'una vegada, apareix el sentit de l'humor, el riure i les ganes de riure, sobretot, un riure esborrat de la segona versió —aspecte que cal tenir en compte—, que arrossega una impressió de caducitat i de fracàs més profunda, com veurem. Per exemple, a la primera versió llegim:

Salta de llit i va a la finestra. Quin sol! Els arbres lluen. El xàfec ha fet noves les plantes. Les teulades d'allà baix. Les cols del camp proper. Només la casa abandonada sembla més fosca. Quina gent aquella! [p. 32].

A la segona, més asèptica, amb una menor vivacitat, Rodoreda escriu a partir del passat, el temps verbal escollit —el de *La plaça del Diamant*, el d'*El carrer de les Camèlies*...— que és el que l'atreu més per l'aire de somni que el caracteritza, segons va destacar; tanmateix, a l'*Aloma*, se ceneix a una temporalitat limitada i precisa, que simplifica l'evocació: «Va saltar del llit i es va acostar a la finestra. Feia sol i les fulles dels arbres brillaven. El xàfec del vespre havia rentat totes les plantes, les teulades de les cases del pendís, les cols dels horts de més enllà. Només la casa abandonada, clapada de taques d'humitat, semblava més trista» (p. 60).

Un altre exemple ens confirma la notable diferència:

A desgrat de tot, té una alegría a dintre!... Veurà el mar tan blau, tan gran, tan ample. El cel tan alt ajuntant-se amb l'aigua allà baix...

—Quin dia! —gairebé crida en sortir a la porta. Hi ha rosada a l'herba menuda que neix als recons humits. Quin dia! No sap pensar altra cosa. Arrencaria a córrer carrer avall fins al mar [p. 45].

Aquest fragment, ple d'eufòria, marcat per l'espontaneïtat juvenil, esdevé a la segona versió una enunciació més neutra: «Va sortir de casa amb el seu germà. Estava contenta. Aviat podria mirar el mar i les onades. I el cel que no s'acabava mai. Hi havia rosada damunt de l'herba que creixia al peu del reixat» (p. 68). Un darrer exemple: *Aloma* es dirigeix a la Rambla, que l'atreu molt per les característiques parades de flors que hi ha; a la primera versió Rodoreda escriu per assenyalar l'alegria de la noia: «Rambles avall, quin somni!» (p. 18), que es converteix en una frase sense cap mena d'èmfasi a la segona versió «Se'n va anar Rambla avall» (p. 54). I, d'aquesta manera, una versió més distanciada, més freda, més objectiva,

s'imposa, amb què la joventut de la protagonista de la primera versió sembla que s'esborra o es dilueix.

Aquesta perspectiva adolescent reflecteix, també, l'esperança, les ganes de viure, de gaudir de tot, per uns motius determinats que s'esmenten i que, en canvi, se silencien a la versió dels anys seixanta. Un exemple: Aloma mira fotografies de la infantesa: «Ella és aquesta que sosté un pom de flors artificials a la mà. Quin tip de riure! Estigues quieta, nena. Veus d'aquí —i l'home agafava el drap negre per una punta i l'enlairava matusserament— sortirà un ocellet. Mira aquí, que veuràs com vola» (p. 37), que esdevé a la darrera versió: «Un d'ella, dreta amb un ram de flors a la mà. “Estigues quieta, nena, que ara sortirà un ocellet...” Encara se'n recordava» (p. 63). Un darrer exemple, Aloma al tren mira una senyora que porta un barret. «Dalt de l'ala, contra el casc, hi ha cosida una fantasia de brillants que sembla una granota. La senyora es regira —Deu sentir que em ric d'ella.— Adreça el cap, estira el coll; la granota roman impassible. Quins acudits, també, de posar-se una bèstia al cap... El tren corre, es gronxen els vagons» (p. 25) / «Dos seients més endavant hi havia una senyora que duïa un gran barret amb una fantasia de brillants clavada a l'ala. Devia sentir que la mirava perquè va girar el cap i es va quedar una mica de perfil. El tren corria i els vagons s'anaven gronxant» (p. 56). L'alegria, present en més d'un punt de la primera versió, doncs, desapareix gairebé del tot de la segona.

La primera versió d'*Aloma* es publica en un moment en què la dona, poc visible fins ara, comença a fer-se present en el món literari català, una presència que fins i tot es vol potenciar, de manera especial, a partir de la República. Els Fets d'Octubre de 1934, per exemple, semblen adients a Rodoreda per assenyalar-ho i, així, llegim: «El camió havia baixat mig carrer de Salmeró amb el xofer mort. Un, que passava, havia pogut muntar-hi i deturar-lo a temps car la barricada era a tocar. Tots els qui l'ocupaven eren xicots joves. *Deien si també hi anava una noia*» (p. 53).²⁷⁶ La presència d'una noia, doncs, resulta un fet singular i, per tant, es remarca, però l'any 1969 s'ha esvaït ja l'impacte, per dir-ho d'alguna manera, i no sembla excepcional el fet de trobar-hi una noia. En canvi, Rodoreda remarca la importància de la sang, aquesta sang que lligada a les guerres ha marcat la seva època i la seva obra, evidentment, que tan estretament s'hi relaciona. De fet, com he assenyalat, en la producció de postguerra, la sang hi té un paper important, com un fil que uneix les novel·les, marcades per assassinats i morts. Llegim, doncs:

Era com si encara veiés aquell camió ple de forats de bales; a dins hi havia quedat una gorra bruta de sang. També es veia sang damunt de l'empedrat. El

276. La cursiva és meua.

camió havia baixat pel carrer de Salmeron amb el conductor mort. Un home s'hi havia pogut enfilar i havia frenat quan ja estava a punt d'estavellar-se contra una barricada. Hi havia molts nois joves ferits i una noia amb les cames trencades [p. 73].

Rodoreda, des de la seva modesta tribuna de periodista, a *Clarisme*, revista de joventut, que va sortir de 1933 a 1934, va demanar un paper més intens, més actiu, de les dones escriptores, un paper que ella mateixa encarna i potencia; així, entrevista Maria Teresa Vernet i Llucietà Canyà, mentre valora una novel·la d'Anna Murià, *Joana Mas*. D'altra banda, potser per justificar l'escassa activitat femenina, a *Aloma* assenyala la manca de llibertat de les dones a Catalunya, en contrast amb la dels homes, lliures i que poden fer el que volen —un fet que arrenca ja de la infantesa, segons denuncia a *Del que hom no pot fugir*. I, aquesta situació, l'exposa clarament a la primera versió i és molt menys clara a la segona; per exemple, quan Aloma va al cinema i s'admira davant del món que hi veu reflectit, pensa:

Noies que saben fumar, però amb quina altra simplicitat que no Coral. Noies en les quals la llibertat esdevé natural, perquè ha nascut amb la terra i no és imposada per cap mena d'esnobisme [p. 106].

Tot aquest fragment s'elimina de la darrera versió, on, com a contrapartida, llegim una descripció objectiva del film, sense cap mena de referència o de retret a la societat catalana:

La pel·lícula llarga començava amb una gran festa en una terrassa; al fons, darrera d'unes plantes de fulles amples, es veia un riu. Moltes noies fumaven. Una, que s'assemblava a Coral, anava amb un senyor de cabells blancs, molt elegant; es van acostar a una barana a mirar el riu i quan van arribar-hi es van apagar els llums [p. 100].

Un altre exemple: Aloma no treballa, perquè el seu germà no ho vol, malgrat que a ella li hauria agradat. La primera versió puntualitza: «[...] però que no la faci treballar vol dir que l'estima. Diu que les noies fora de casa només troben perills» (p. 36), un comentari que no té cap sentit per a l'autora dels anys seixanta i que, per tant, elimina, malgrat que per a Aloma el pitjor perill es troba dins la mateixa casa i família.

Rodoreda també fa desaparèixer totes les referències a les circumstàncies personals, a les de la dona de 1938, una dona que es va relacionar ja amb la colla de Sabadell i de manera especial, llavors, amb Francesc Trabal, amb el qual, com a representants del PEN Club Català, va viatjar a Praga, precisament el 1938. Per aquest motiu, es deu esborrar l'esment del tren de Sabadell —una ciutat incorporada, en canvi, a

Quanta, quanta guerra...—i la imatge d'un gat que sembla a Aloma un procurador dels tribunals —el que era Trabal—, com una picada d'ullet a un autor llavors amb un paper destacat en el panorama cultural. I que, evidentment, ja no interessa l'autora, que viu en el seu exili ginebrí, molt lluny de tot plegat. D'aquesta manera, la novel·la esdevé més intemporal. Més impersonal, també.

L'*Aloma* de 1938 és en relació amb la novel·la catalana de l'època una novel·la valenta, atrevida fins i tot, perquè ens presenta el cas d'una noia corrent, la qual pel fet de viure unes relacions lliures amb un home, sense passar per la institució del matrimoni —vist de manera profundament negativa a la novel·la, cal tenir-ho present, també—, queda estigmatitzada pel petit món mesquí i sense cap mena de qualitats en el qual es mou. En relació amb *Una mena d'amor*, novel·la programàticament eròtica, que Aloma compra i llegeix, resulta, doncs, una obra sincera, que té poc a veure amb la història que s'emmiralla en la novel·la de C. A. Jordana. Tampoc no té a veure amb les cartes que Aloma escriu a un imaginari marit, unes cartes convencionals que reflecteixen una vida feliç d'esposa i mare. I és que la protagonista rodorediana, solitària i amb una família que no sembla que la tingui en compte, s'ha refugiat en un món personal, en els somnis —la lectura, l'escriptura—, i, per aquest motiu, ha fracassat. Per una mena de bovarisme que l'ha nodrida i l'ha enganyada. Per això, resulta una obra instructiva per a les noies joves que la llegeixin. De fet, es clou a les dues versions amb unes paraules semblants que ho assenyalen, més concises a la segona versió: «Lluny, hi havia la remor sorda de la ciutat; noies que plantaven cara a la vida; sense somnis». Tot un advertiment per a la imprevisió de les adolescents poc vigilants.

De fet, Rodoreda demostra a *Aloma* que no li fa por reflectir la vida tal com és —o tal com ella la veu. I Joaquim Ruyra, president del jurat del premi Crexells, no la votà perquè la considerà massa atrevida. Des d'aquesta perspectiva entenem, també, els suggeriments que Carles Riba va fer-li perquè eliminés els «passatges escabrosos», segons ell; així ho explica, si més no, Ferran Soldevila:

En Riba deia a la Rodoreda, a propòsit d'*Aloma* que està imprimint-se i dels passatges escabrosos:

—Encara és a temps de suprimir.

—No, no, si de cas a afegir-hi. Però tinc mandra.

—Encara hi és a temps —tornava en Riba.²⁷⁷

I és que a la versió de 1938 l'erotisme és més evident, amb algunes escenes que s'eliminen de la segona versió, com si trenta anys més tard Rodoreda fes cas del

277. Ferran SOLDEVILA, *Al llarg de la meua vida*, vol. I: 1926-1939, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 449.

consell de Riba. Esmentem un exemple, pel que fa a les relacions de Robert i Coral, on llegim un breu fragment suprimit de la darrera versió, centrada únicament en la intimitat d'Aloma, com he apuntat: «L'hi va posar al dit [l'anell] i ella el veia agenollat davant seu; el front lluent de suor i les mans enganxades i febroses. Aquell dia l'havia despullada. La besava a les espatlles, a la punta del pit on defallia; al ventre, en deixar-la al llit, perquè la hi va dur en braços...» (p. 183).

A la versió de 1938, a més, fins i tot repetidament, Aloma es compara amb una qualsevol, quan s'imagina com família i coneguts la veuran. De fet, a la novel·la es remarca, també, la presència de les prostitutes als carrers de la ciutat, que Aloma contempla amb angúnia, fins i tot, tancant els ulls per no veure-les, quan va al port a rebre Robert. Reflex de l'època, la prostitució era una realitat problemàtica que interessava i preocupava i sobre la qual, a més, es debatia;²⁷⁸ des d'aquesta perspectiva resulta lògica la seva inclusió en una obra que explora la situació de la dona en aquell moment; es tracta, a més, d'un tema al qual Anna Murià va dedicar un escrit polèmic, *La revolució moral*, amb la línia general del qual Rodoreda estava en desacord i ho manifestà en un article a *Clarisme* —tot i que sí que hi estava d'acord pel que fa a la necessitat d'abolir-la. Murià s'inclina per l'amor lliure i assenyala que «[...] la promesa que guarda la seva virginitat fins al dia del matrimoni comet la vilesa més gran: l'home ha de buscar una prostituta per satisfer la seva sexualitat».²⁷⁹ Rodoreda li va contestar per exposar la seva disconformitat, amb les paraules que copio, reflex del pensament de l'autora:

Avui ens trobem, i no és cap cosa nova, en una gran fallida de moralitat. Som amics incondicionals i addictes de la franquesa, de la claredat, i de la sinceritat, però que ni aquesta franquesa, ni aquesta claredat, ni aquesta sinceritat no ens menin a voler actuar de predicadors de la immoralitat que tan abunda i que cal esbandir.²⁸⁰

Pel que fa a la ficció, a *Aloma* crea un personatge que ha seguit un camí diferent d'aquell que li havia estat marcat i queda estigmatitzada per la societat. Maliciosament, Rodoreda destaca la difícil situació de la noia, justament abans d'iniciar les

278. A *La Vanguardia* (9 novembre 1937), p. 5, llegim que s'ha celebrat el Primer Congrés Nacional de la Dona, al Palau de la Música Catalana, i que tancà l'acte Margarita Nelken, amb un discurs en el qual tractà «extensa y certeramente de los problemas de la prostitución y los aprovisionamientos. Terminó la sesión *La Internacional, Els Segadors y Himno de Riego*».

279. L'opuscle de Murià no té cap data ni hi figura el nom de l'editorial, i en la nota preliminar exposa la seva voluntat: «Aquestes pàgines diuen, en síntesi, una cosa: confiem en la revolució per acabar la tragèdia sexual de la dona!».

280. Rodoreda comenta «*La revolució moral*. Anna Murià», *Clarisme*, núm 30 (12 maig 1934), p. 4, i considera finalment que Anna Murià, plena de bones intencions, es «llança en un capbussó arriscadíssim de cap al desgavell».

relacions amb Robert, malgrat que ella és, sobretot, una ingènua, com he apuntat, que creu en la noblesa i la responsabilitat de l'home, i, en definitiva, en el seu amor; pensa, doncs, que ben probablement si ha mantingut relacions amb ella és perquè l'estima —un comentari present a la primera versió, que s'elimina de la segona. També, un pensament ben significatiu d'Aloma que fa més gran la seva decepció enfront de Robert desapareix: si no l'estima de veritat no s'hi acostarà: «Ell no pot ésser dolent i, si no m'estima de veres, no em dirà res. Acabarà estimant-me; ho sé» (p. 118). I, pel que fa al pas greu que està a punt de fer, que la marginarà, que la separarà de les noies com cal: «Boirosament s'adona que ell paga. Com li és de torbador el gest natural de *pagar per ella, de treure els diners de la butxaca on hi ha la clau de casa*» (p. 133);²⁸¹ mentre que, a la segona versió, Rodoreda escriu, de manera molt més innocent: «Va veure que Robert pagava els gelats i, sense saber per què es va entendre» (p. 116). Fins i tot la decisió d'Aloma d'anar a la cambra de Robert, a la nit, després d'una primera discussió, s'elimina (final del capítol XII): «A la nit anirà a la seva cambra». Melodramàtica, en aquest cas, quan ja sap que espera un fill de l'home que està a punt d'embarcar-se per anar a trobar la seva amant, Rodoreda escriu:

Després ho sabrà el germà. I la gent. Els veïns. La insultaran. Veu tot de rostres enfront que li escupen. Li diuen una paraula horrible que no sent però endevina. Li fa mal el cor [p. 230].

Una escena que esdevé menys dura a la segona versió.

A la nit, Anna ho explicaria a Joan. Ho diria a tothom. La insultarien. Veia tot de cares al seu davant que la miraven amb fàstic [p. 164].

I és que, com nota Murià, en aquest cas amb gran encert: «L'antiga moral sexual és rígida, inflexible per a la dona. Això no és moral, és immoralitat, perquè li manca allò que ha d'ésser el fons de tota moral: la caritat».²⁸² De fet, en la versió de 1938 hi ha, sobretot cap a la part final, més d'un element melodramàtic que Rodoreda l'any 1969 elimina dràsticament en tornar-la a escriure, aquest to present encara en alguns contes de *Vint-i-dos contes*. Reflex de la societat del moment, la dona, sense preparació, sense feina i, per tant, sense recursos econòmics, depèn totalment de l'home: Anna del marit i Aloma del germà, que, inconscient, s'hipoteca la finca, sense comptar amb ella. La novel·la, doncs, en la primera versió, reflecteix una realitat difícil per a la dona que exposa i denuncia.

281. La cursiva és meua.

282. Anna Murià, *La revolució moral*. Vegeu la nota 279.

D'altra banda, i aquest resulta un canvi més decisiu, perquè afecta el sentit global, i fins i tot l'atmosfera de la novel·la, constatem que un pessimisme més radical s'imposa a la segona versió, sense esclatxes de felicitat; així, per exemple, un comentari d'Aloma sobre els pobres a la versió de 1969, no el trobem pas a la de 1938, un comentari que és ja el d'una dona gran, que s'ha adonat de la manca de sentit de la vida i, sobretot, de les morts i les tragèdies que arrossega la guerra: «Els pobres el devien mirar amb enveja. No tots és clar, perquè n'hi havia que pensaven que el món no tenia remei» (p. 54). O bé modificacions més o menys substancials que fan que passem de la seguretat al dubte: «¿Qui sap si tindré sort? M'ho mereixo— I afirma:—Sí que tindré sort—» (p. 83) / «“La vida pot canviar”, va dir-se, “i qui sap si tindré sort”» (p. 87). Més flagrant, però, és el canvi següent: «—Aquest arbre —pensa— és feliç de poder respirar l'aire de la primavera, que és fresc com les poncelles» (p. 82-83); que esdevé a la versió segona: «Les fulles d'aquest arbre són felices de poder respirar l'aire de la primavera però d'aquí a uns quants mesos estaran encastades al fang» (p. 87). No hi ha, doncs, cap esperança; tot, doncs, fins i tot aquesta vegetació que Rodoreda valora tant, resulta efímer. Un darrer exemple, ben decisiu, també: Aloma passeja amb Robert pel seu barri i veu un cavall que ha caigut, mentre que a la primera versió comprova que «[...] no ha passat res als cavalls» (p. 67), a la segona, és el mateix carreter qui li anuncia que el cavall morirà, que «ha fet a tots», concretament (p. 80). La mort, doncs, un tema ben lligat a la producció rodorediana de postguerra, s'imposa amb rotunditat. Amb aquesta diferència, la mirada d'una noia jove al món de la primera versió, ben versemblant pel fet de concordar amb l'edat d'Aloma, sembla a la segona versió més aviat la d'una dona gran i desesperançada: la de la novel·lista, com he avançat. Un més gran pessimisme, doncs, s'imposa el propi d'una autora que ha envellit, sola a l'exili, lluny de la seva ciutat, ella que sempre es considerarà una barcelonina.

«Una novel·la són paraules», escriu Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat* i, de fet, *Aloma*, una fita en la producció de l'autora en la versió de 1938, resulta una novel·la concordant premonitòriament amb aquesta definició de l'autora. Assistim, de fet, en llegir-la, a la primera experiència d'una noia molt jove i innocent. Desconeixedora de la vida i de l'amor, mitificat a les novel·les sentimentals i no pas a les esmentades com a epígrafs o citacions d'*Aloma* —concordants amb la perspectiva de la novel·la. De fet, amb la tria d'unes paraules determinades en aquesta versió, es destaca, d'una banda i globalment, les expectatives d'Aloma, una noia jove —i els mots *jove* i *noia* es destaquen, s'hi insisteix— que experimenta enfront de l'amor un sentiment ambivalent d'atracció/repulsió, que una sèrie d'oxímorons reflecteixen, una ambivalència que desapareix de la segona versió i, per tant, amb

ella aquest sentit, important en la novel·la de 1938. A més, a la segona versió s'eliminen nombrosos comentaris del narrador sobre la manera de ser d'Aloma, que, d'aquesta manera, no esdevé tan clara; per exemple, pel que fa a l'abúlia, un retret que, en aquest cas concret, Rodoreda esborra de la segona versió, amb nombroses elisions. I per citar només un exemple, una llarga explicació sobre la manera de ser d'Aloma esdevé molt més concentrada, un apunt essencial només: «Era fatal. Distreta. No sabia mai el lloc on es trobava: amb prou feines el dia que vivia. Qualsevol cosa, un cargol, una estrella, un pressentiment de felicitat, li feien perdre la noció de totes aquelles coses amb les quals necessitava d'estar enfrontada» (p. 17). En canvi, a la segona versió llegim: «Ja li havia passat altres vegades, era massa distreta i no es fixava en res» (p. 53). En aquest sentit, a la primera versió s'insisteix també més en la soledat del personatge, que ens pot explicar, que pot justificar, el fet d'haver-se deixat seduir per Robert; d'aquesta manera, en bona part, a la segona versió, tot resulta menys explícit. Menys sentimental, també, perquè a la primera hi ha alguns aspectes melodramàtics, com he avançat. Així, per exemple, quan s'esdevé la primera relació amb Robert, la noia pensa: «Res ni ningú no és prop seu» —que és, de fet, la situació de Colometa quan s'inicia *La plaça del Diamant*, aquesta convincent fragilitat, expressada, però, d'una manera més literària, buscant i aconseguint reflectir la ingenuïtat del personatge, d'una manera poètica des del primer capítol.²⁸³ Un comentari que desapareix de la segona versió. Adolescent, la protagonista experimenta enfront de l'amor uns sentiments contraposats, que les paraules triades emmirallen. I Rodoreda escriu: «Voldria ésser petita i que algú se l'assegués a la falda. Molta d'estona. Encara que no li diguessin res. Com un infant? Com una dona?» (p. 53). O bé: «Sap de molts que es besen en els trossos enfosquits. No sap si voldria ésser com ells o bé ho rebutja». Es tracta d'uns comentaris que expressen la vivència d'un moment tan decisiu com complex, que s'esborren de la segona versió.

En aquesta tessitura, en aquesta singular posició, sorgeix la figura de Robert, que pot representar l'amor, aquest amor ambivalent. I la primera mirada de Robert ho assenyala, ja, a la versió de 1938, però no pas a la segona, en la qual, escrita des de la distància, l'atracció d'Aloma per Robert es mitiga, o bé desapareix del tot: «Els ulls brillants com els miralls que el sol posa a l'aigua. No es pot despendre de la seva mirada. L'atreu i li fa vergonya» (p. 50). En canvi, a la segona versió llegim: «Aleshores el va mirar de dret: tenia els ulls brillants com els mirallets que el sol posava damunt de l'aigua, uns ulls que feien angúnia» (p. 71). De l'ambivalència passem a un decidit rebuig, a l'angúnia, fins i tot. L'autora de

283. «La meva mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar i el meu pare casat amb una altra. El meu pare casat amb una altra i jo sense la meva mare que només vivia per tenir-me atencions. El meu pare casat i jo joveneta i sola a la plaça del Diamant...».

1969 no té present o no té interès a remarcar la subtileza de la situació que viu Aloma, una adolescent d'una època.

La imatge ecfràstica de dos gats representa ja l'oposició, el contrast, entre els dos sexes, amb dues actituds radicalment diferents enfront de les relacions sexuals; es tracta d'un registre nou de l'obra de joventut, que l'autora reprendrà a la postguerra, una imatge visual, simbòlica fins i tot —aquests gats tan valorats per Charles Baudelaire—, que desdobra la història de la protagonista i li confereix una eficaç representació, alhora autònoma i lligada al personatge —de manera semblant als coloms de *La plaça del Diamant*. Rodoreda escriu, a la primera versió, per assenyalar l'oposició: «Els miols de desig de l'un i els planys de l'altre es barrejaven amb el vent que xiulava. Aviat fou negra nit» (p. 15). En canvi, a la segona versió desapareix l'antagonisme; llegim-ho: «Era una persecució tenaç i els miols es barrejaven amb el vent que xisclava. Aviat va ser negra nit i Aloma va tancar la finestra» (p. 52). De fet, a la novel·la s'ha d'arribar a la reproducció de la frase que l'obre: a la identificació de l'amor i del fàstic —«L'amor em fa fàstic!»—, i, també, a l'actualització de la figura dels dos gats, que va lligada a l'animalitat de l'home i al patiment, físic i anímic, de la dona.

Ara bé, totes aquestes experiències negatives —el desencís davant l'actitud poc noble de Robert, que en cap moment no es preocupa d'ella ni hi pensa, i de la família, que ha tancat els ulls davant tot el que passava— han enfortit Aloma; així, si no és l'amor de l'home el que es valora a la novel·la, serà el del fill, la maternitat, com he apuntat. L'experiència dolorosa i traumàtica d'un primer amor que, de fet, no ha estat amor —a la primera versió s'insisteix en el mot i el sentit del mot— resulta, tanmateix, una iniciació, una mort que ha portat Aloma a la vida; i d'aquesta manera s'anuncia ja un dels temes centrals de la producció de l'autora: les transformacions lligades a experiències profundes, al fet de viure, en definitiva, a una mort que esdevé un nou naixement. Llegim-ho en la primera versió, molt més clara que no pas la darrera pel que fa a aquest sentit: «Caldrà deixar-ho tot. Començar una nova vida amb el fill que vindrà [...] L'han envalentida tot de proves. La mort de Dani com cap altra. Ara està obligada a viure. Si ho hagués sabut, ho hauria cregut fet a posta per menar-la a morir» (p. 212). En canvi, a la segona versió Rodoreda escriu: «Aloma es va passar la mà pel ventre. Sentia una mena d'orgull. No, no era orgull, era una altra cosa, no sabia què, que li donava força. Tantes proves l'havien fet tornar valenta. La mort de Dani, sobretot. I aquella sensació, cada dia més fonda, d'estar obligada a viure» (p. 156).

Pel que fa al lèxic, Rodoreda a la postguerra ha triat una escriptura parlada i, per tant, ha apostat per un estil col·loquial, amb el predomini dels mots corrents, en

general, i seran aquests els que substituiran les paraules més literàries, que eren les escollides a la primera versió: *amiga* per *amistançada*, *coses de vidre* per *atuell de cuina*, *maleta* per *bagul* i un llarg etcètera. Els mots d'aquell moment són igualment reemplaçats per d'altres de més neutres, que no datin la novel·la, i només un exemple: *malaltia* per *diftèria* —ja he esmentat el cas de *trussó*, eliminat—, mentre que els mots més forts, més intensos, es canvien per d'altres de més suaus, menys crispats: *nàusea* —en aquest cas, però, ben premonitori del temps a venir— per *mareig*. Pel que fa a l'adjectivació, hi ha una tendència a reduir-la o eliminar-la —sobretot la més convencional, la que no aporta res nou al substantiu. Esmento un exemple en què tot el que destaco resulta ben visible, en comparar la primera versió amb la segona:

Veurà el mar. Quant de temps sense anar-hi, sempre tancada a casa! El recordava molt blau i quiet: una mica bruta l'aigua del port. Hi havia una renglera de grues, una fortor marejadora de quitrà. Hi havia vaixells molt grans. Tot Montjuïc era dintre de l'aigua esgarriada de gavines [p. 43].

Veuria el mar. Recordava l'aigua del port, bruta amb els vaixells grans i la pudor de quitrà. La renglera de grues [p. 67].

Notem l'eliminació dels adjectius tòpics lligats al mar (*blau i quiet*), mentre que *pudor marejadora* esdevé *pudor* només, a més de la supressió de verbs (*hi havia, era*), amb la substantivació que s'ensegueix. Tot, doncs, més despul·lat, més essencial. Més poètic, també, aquesta poeticitat que Rodoreda considera un dels valors essencials de la novel·la, en general, i de la seva ben en particular. D'altra banda, desapareixen, per exemple, alguns aspectes que podem considerar d'avantguarda —mots amb un cos de lletra diferent—, com ho fan, també, significativament, els versos de Salvat: «Deixa't besar i besa després, que és als llavis que l'amor perdura» (p. 186). I, pel que fa a l'adjectivació, també, notem una tendència a privilegiar els colors, aquest cromatisme que de vegades serveix, també, per crear un contrast, entre el negre i el blanc, per exemple, pel que fa als gats —«En una finestra hi havia un gat negre assegut. L'altre era blanc» (p. 51), escriu a la segona versió, mentre que a la primera llegim: «És un gat assegut a la finestra qui li duu l'altre a la memòria» (p. 13). Pel que fa a les prostitutes de la Rambla, a la primera versió escriu: «I alguna nit, en sortir del teatre, s'ha fixat que hi ha dones d'aquelles que més d'un cop Joan ha dit que eren diferents de les altres. Dones que per diners dormen amb qualsevol encara que sigui malparlat i embriac o estigui malalt. Les sap conèixer només amb l'aire» (p. 47). En canvi, a la segona versió llegim:

Una mica més avall del Liceu tres o quatre noies enraonaven com si es barallessin. Una portava un vestit blau elèctric molt escotat. Joan va dir:
—No entenc com poden aguantar aquesta vida [p. 69].

Una actitud i un vestuari determinat, amb un color cridaner, substitueix l'explicació de la primera versió.

Precisament, *Una mena d'amor*, la novel·la citada en l'obra, va sortir a Proa amb les cobertes de color taronja, un color que es destaca a la segona versió i no pas a la primera:

N'hi havia molts però els títols no li agradaven. Els que tenien les cobertes massa llampants li feien angúnia. En va agafar un de color taronja.

A més, notem que les frases esdevenen més breus, amb la tendència a suprimir les subordinades i privilegiar la coordinació. Tot, doncs, més clàssic, en el sentit de mesurat, i emprant aquesta poètica de la mirada, també, que tan bon resultat li ha donat a *La plaça del Diamant*.

D'altra banda, resulta també important en la segona versió la incorporació d'imatges inesperades, menys lligades al moment present i a la innocència del personatge. I és que, amb la lectura de poesia, sobretot, Rodoreda s'ha adonat de la importància del misteri, de la imaginació. I, també, del subconscient, que interessa molt l'autora de postguerra, semblantment als somnis, amb aquelles imatges inesperades que els poden suggerir en el lector, en la creació de les quals Rodoreda excel·leix. Així, a la segona versió, quan Aloma va en tren, al primer capítol, llegim el que no trobem pas a la primera: «Li semblava que no es pararia mai. Li hauria agradat travessar una terra pelada i fosca, amb un riu al mig i una mica lluna al cel, sense saber quines coses trobaria a l'acabament» (p. 53).

Al pròleg de *Mirall trencat*, Rodoreda apunta amb encert: «Per escriure bé entenc dir amb la màxima simplicitat les coses essencials». I és, justament, aquesta màxima simplicitat, naturalitat i flexibilitat, també, la que privilegia a la segona versió, una obra ja de postguerra, per l'escriptura que desplega. I és que, per generalitzar i resumir, passem de l'ampul·lositat d'un estil redundat i literari, sentimental, també, amb explicacions prolixes del narrador, a una concisió, fins i tot sequedat. De gran efectivitat. Sense oblidar l'objectivitat i la visualitat. Control rigorós de les paraules, poques i ben triades. La versió que Rodoreda publica, trenta anys més tard, és més perfecta estilísticament, més madura i segura. Musical i poètica. En aquest sentit, Rodoreda escriu al pròleg de *Mirall trencat*:

Després d'haver escrit *El carrer de les Camèlies* vaig refer *Aloma*, novel·la de joventut. Millorar un text imprecís, fer-lo més net i més concret, conservant-li la frescor de cosa acabada d'escriure, no és gens fàcil.

I, també:

Tota la gràcia de l'escriure radica a encertar el mitjà d'expressió, l'estil.

Un món narratiu personal és ja ben present a la primera *Aloma*, un món però lligat a la joventut del personatge —i de l'autora— i a una època determinada de Barcelona; ara bé, en tornar-la a escriure els dos aspectes es difuminen o s'esborren decididament, com si, a Rodoreda, ja no li interessés reflectir-los. Per això pot destacar un crític que valora més la primera versió que no pas la segona, que l'autora gran silencia la jove i que resulta: «[...] a disquieting image, the elder writer silencing the younger with the same signature».²⁸⁴ De fet, la segona *Aloma* s'hauria de situar, probablement, entre la producció dels anys seixanta i no pas en la dels trenta; l'única obra d'aquesta època és, evidentment, la primera versió. La segona resulta una obra de maduresa, aquesta maduresa assolida, amb experiències profundes i lectures decisives, dels clàssics als autors més actuals. Així, en tornar-la a escriure, Rodoreda aconsegueix que formi part d'un corpus unitari, aquell que accepta com a pròpiament seu, el de postguerra, marcat per l'exili; ho confirmen des de l'escriptura fins a la visió del món que s'hi reflecteix, d'un pessimisme més radical, el d'una autora que ha viscut dues guerres i ha vist de prop el mal que arrossega.

284. Randolph D. POPE, «Aloma's two faces and the character of her true nature», a *The garden across the border*, ed. a cura de Kathleen McNerney i Nancy Vosburg, Londres, Associated University Presses, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1994, p. 135-147.

Índex onomàstic

- ADLER, Laure 126
AGELET I GARRIGA, Jaume 39
ALAMEDA, Sol 17
ALBERT, Caterina 11, 18, 26, 131
ALBERT, Concha 109
ALCALDE, Carmen 14, 15, 22, 44, 97, 111
ARNAU, Carme 13, 16, 28, 33, 42, 44, 48,
52, 55, 57, 63, 65, 73, 75, 93, 96, 101,
104, 115, 132, 134, 136
AUBERT, Claude 24
BAKER, Josephine 135
BARRETT, Elizabeth 135
BARTHES, Roland 31, 73, 78, 82, 98, 99
BARTRA, Agustí 110, 111
BAUDELAIRE, Charles 30, 67, 93, 149
BENJAMIN, Walter 45
BENSOUSSAN, Matilde 24
BERTHAUD, Pèire-Loïs 112, 114, 115
BLADÉ I DESUMVILA, Artur 114
BLAKE, William 47
BLOY, Leon 30
BOLLMANN, Stefan 126
BOLLNOW, Otto Fiedrich 22, 60
BONNARD, Pierre 124
BOUILLON, Gilles 91
BRONTË, Emily 117
BROWNING, Robert 135
BRUCH, Araceli 91
BUSQUETS, Loreto 47, 51
CABOT, Just 42
CAILLOIS, Roger 35
CALVET, Agustí 11
CAMPILLO, Maria 13, 31, 72, 78, 80, 101,
102, 110, 126
CAMUS, Albert 48, 87, 90
CANYÀ, Llucietà 143
CARDÚS, Roser 135
CARNER, Josep 64, 135, 136
CARNERA, Primo 136
CASALS, Montserrat 11
CASTELUCHO, Rosita 42
CATALÀ, Víctor → *Albert, Caterina*
CÉLINE, Louis-Ferdinand → *Destouches,*
Louis-Ferdinand
CÉZANNE, Paul 59, 61
CHARDIN, Teilhard de 97
CHIPP, Herschel B. 64
COROMINES, Joan 87
COURNOT, Michel 24, 25, 83
CRUZET, Josep M. 11, 18
DA VINCI, Leonardo 55
DALÍ, Salvador 35, 59
DELACROIX, Eugène 58
DELIBES, Miguel 79, 95
DESTOUCHES, Louis Ferdinand 88-90
DOLÇ, Miquel 20, 21, 86
DOSTOIEVSKI, Fiòdor 22, 25, 27, 45, 102
DUHAMEL, Georges 35
ESQUERRA, Ramon 135
FAULKNER, William 48, 87

- FENOSA, Apel·les 35
 FLAUBERT, Gustave 22, 55
 FOLCH, Núria 11
 FOSSEY, Jean Michel 24
 FREIXES, Maria Antònia 112
 FUSTER, Joan 11, 20, 31, 86
 GALILÉE, Galileo 73
 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel 61, 62
 GAUDÍ, Antoni 54
 GENETTE, Gérard 107
 GIACOMETTI, Alberto 124
 GIDE, André 30, 48
 GODARD, Henri 88
 GOMBRICH, Ernst Hans 65
 GONZÁLEZ, Julio 35
 HINDUS, Milton 90
 JAMES, Henry 32
 JOUVE, Vicent 23, 48
 JOYCE, James 28, 32, 55
 KAFKA, Franz 27, 28, 48, 119
 KLEE, Paul 45
 LAUGHTON, Charles 135
 LAWRENCE, David Herbert 95
 LEOPARDI, Giacomo 63
 LESFARGUES, Bernard 83
 LEZCANO, Pilar 92
 LLOMPART, Josep Maria 20
 LLOVET, Jordi 32
 LLULL, Ramon 135
 LOUIS, Joe 136
 MAGRIS, Claudio 27, 131
 MALLARMÉ, Stéphane 88
 MALRAUX, André 17
 MANENT, Marià 135
 MANSFIELD, Kathérine 28, 33, 41, 42, 87, 135
 MARCH, Fredric 135
 MARTÍ Gómez, José 41
 MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa 51
 MARTÍNEZ I FERRANDO, Jesús Ernest 11
 MASSÓ, Enric 18
 MASSOT I MUNTANER, Josep 112
 MAURIAC, François 23, 90
 MCNERNEY, Kathleen 152
 MEREDITH, George 39, 107
 MERLEAU-PONTY, Maurice 51, 62, 105
 MIRALLES, Carles 44, 84
 MIRAVITLLES, Jaume 77
 MOHINO, Abraham 92, 111
 MOLAS, Joaquim 20, 21, 83, 132, 133
 MOLINERO, Carme 13
 MONET, Claude 66
 MONTAIGNE, Michel de 25, 31
 MONTANYÀ, Lluís 79
 MUNCH, Edvard 34
 MURIÀ, Anna 14-16, 42, 58, 92, 109, 110, 115, 119, 143, 145, 146
 MURILLO, Bartolomé Esteban 66
 MUSIL, Robert 27, 82, 83
 NABOKOV, Vladimir 119
 NICOLAU D'OLWER, Lluís 79
 OBIOLS, Armand → *Prat, Joan*
 OLLER, Dolors 13, 28, 48, 75, 115, 136
 OLLER, Narcís 25, 137
 ORS, Eugeni d' 23
 PASCUET, Rafael 77
 PAVEL, Thomas 94
 PETIT, Joan 11
 PI I SUNYER, Carles 82, 110, 125
 PICASSO, Pablo 29, 34, 35, 42
 PLA, Josep 11, 18
 POE, Edgar Allan 92
 PONS, Joan 11
 POPE, Randolph D. 152
 PORCEL, Baltasar 22, 31, 90, 94, 115, 131
 PRAT, Joan 12, 14-16, 19-23, 25, 26, 30, 38, 39, 42, 48, 49, 55-58, 72-75, 79-81, 83, 85-91, 93-95, 100, 107-110, 112-119, 121, 122, 124, 125, 133
 PROUST, Marcel 25, 27, 28, 34, 35, 50, 53, 55, 60, 66, 83, 94, 124
 PUJOL, Enric 77
 REDON, Odilon 64
 RIBA, Carles 22, 45, 72, 87, 89, 109, 144, 145
 RILKE, Rainer Maria 15, 21, 22, 32, 34, 51, 59, 60
 RIOUT, Denys 71
 ROBBE-GRILLET, Alain 60, 139
 RODOREDÀ, Mercè 11-45, 47-53, 55-68, 70, 72, 73, 75-99, 101-104, 106-127, 131-139, 141-152

- ROIG, Montserrat 58, 106, 116, 122
 ROUGEMONT, Denis de 97
 RUBIÓ, Jordi 11, 19
 RUYRA, Joaquim 64, 135, 144
 SAID, Edward 127
 SALA, Manuel 13
 SALES, Joan 11, 12, 16, 17, 19, 20, 23, 24,
 26, 39, 48, 50, 55, 83, 86-88, 96, 97, 125,
 126
 SALUDES, Anna Maria 12, 107, 117
 SALVAT-PAPASSEIT, Joan 65, 135
 SÁNCHEZ, Yvette 52
 SAND, George 124
 SARTRE, Jean-Paul 26, 28, 30, 31, 42, 49,
 87, 90, 122
 SERAFÍ, Pere 135
 SERRA, Joan 18
 SHAKESPEARE, William 22, 96, 98, 121
 SHEARER, Norma 135
 SIMÉON CHARDIN, Jean-Baptiste 65
 SOBRÉ, Josep-Miquel 87, 89
 SOBREQUÉS, Jaume 13
 SOLDEVILA, Carles 136
 SOLDEVILA, Ferran 114, 144
 SPILLER, Rolland 52
 STEINER, George 25
 SUDERMANN, Hermann 136
 TASIS, Rafael 79
 TINTÓ I GIMBERNAT, Roser 32
 TODOROV, Tzvetan 17, 123
 TOLSTOI, Lev 25, 60
 TORRICELLI, Evangelista 73
 TRABAL, Montserrat 117
 TRIADÚ, Joan 16, 21
 TURNER, William 66
 TZARA, Tristan 35
 UCELLO, Paolo 55
 UGARTE, Michel 16
 VALÉRY, Paul 74
 VERDAGUER, Jacint 64
 VERLAINE, Paul 93
 VERMEER, Jan 53, 59, 65, 66
 VERNET, Maria Teresa 143
 VIEGNES, Michel Jacques 73
 VILA CASAS, Joan 18
 VILANOVA, Emili 11
 VILLALONGA, Llorenç 20, 107
 VOSBURG, Nancy 152
 WOOLF, Virginia 28, 94, 118, 135
 XICOLA, Montserrat 41
 YOURCENAR, Marguerite 70
 ZWEIG, Stefan 107

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Maria Isidra MENCOS, *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)* (2002)
- 2 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (2000)
- 3 Roser PORTA, *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936). Les primeres novel·les, el periodisme i 'Polèmica'* (2007)
- 4 Joaquim MOLAS (cur.), *Congrés internacional Mercè Rodoreda. Actes* (Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008) (2010)
- 5 Joaquim MOLAS (dir.), *Any Rodoreda 1908-2008. Memòria* (2010)
- 6 Carme ARNAU, *Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura* (2012)

ARXIU MERCÈ RODOREDA

Títols publicats

- 1 Mercè RODOREDA, *La mort i la primavera* (1997)
- 2 Mercè RODOREDA, *Un cafè i altres narracions* (1999)
- 3 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. I, *Sóc una dona honrada? Del que hom no pot fugir* (2006)
- 4 Mercè RODOREDA, *Primeres novel·les*, vol. II, *Un dia en la vida d'un home. Crim* (2002)

Mercè Rodoreda, l'obra de postguerra: exili i escriptura

Una anàlisi exhaustiva de l'obra probablement més traduïda de la literatura catalana, *La plaça del Diamant*

La perspectiva de l'exili, amb tot el que representa, marca profundament la producció rodoorediana de postguerra. En l'exili, Mercè Rodoreda madura profundament, tant pel que fa a la visió del món com en les lectures que duu a terme, i, d'aquesta manera, la seva escriptura esdevé molt personal, expressiva i emotiva, d'una banda, i depurada i essencial, de l'altra.

En aquesta obra Carme Arnau analitza amb detall *La plaça del Diamant* i, d'una manera més breu, la segona versió d'*Aloma*, que compara amb la primera. *La plaça del Diamant* —centrada en la Barcelona que la Guerra Civil va destruir i amb una protagonista hàbilment construïda, la Colometa— reflecteix la perspectiva del desterrament, amb les pèrdues que arrossega, des de la identitat fins a la mort mateixa. I és que les guerres esdevenen un motiu central en la producció de Mercè Rodoreda.



9 788493 823016