

CARME ARNAU

MEMÒRIA I FICCIÓ
EN L'OBRA DE
MERCÈ RODOREDÀ



MEMÒRIA I FICCIÓ EN L'OBRA
DE MERCÈ RODOREDA

FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDÀ, FP
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

CARME ARNAU

MEMÒRIA I FICCIÓ
EN L'OBRA DE
MERCÈ RODOREDÀ

BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDÀ, 2

BARCELONA
2000

This One



J7AT-0ZC-LZ9Y

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Arnau, Carme

Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda. —

(Biblioteca Mercè Rodoreda ; 2)

Bibliografia

ISBN 84-7283-535-9

I. Fundació Mercè Rodoreda II. Títol

III. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda ; 2

1. Rodoreda, Mercè — Crítica i interpretació

849.9Rodoreda, Mercè1.06

Aquest treball és publicat per la Fundació Mercè Rodoreda, a proposta de la Comissió Tècnica, constituïda pels il·lustríssims senyors Joaquim Molas i Batllori, Joan Triadú i Font i Jordi Sarsanedas i Vives.

© Carme Arnau

© Fundació Mercè Rodoreda, FP, per a aquesta edició

Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: novembre de 2000

Tiratge: 1.000 exemplars

Text revisat lingüísticament pel Servei de Correcció de l'IEC

Compost per Víctor Igual, SL

Carrer de Còrsega, 237, baixos. 08036 Barcelona

Imprès a Limpergraf, SL

Polígon industrial Can Salvatella. Carrer de Mogoda, 29-31. 08210 Barberà del Vallès

ISBN: 84-7283-535-9

Dipòsit Legal: B. 45967 - 2000

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.

TAULA

PRESENTACIÓ	7
I. MERCÈ RODOREDA, CONTISTA	9
1. Recerca i secrets	9
1.1. Introducció	11
1.2. El secret d'un gènere (1945-1957)	13
1.3. El triomf de la imaginació: el fantàstic rodoredià (1959-1974)	21
2. «Viatges i flors». La fugida de la imaginació	31
2.1. Michaux i Rodoreda	31
2.2. Consells per tractar amb les Flors	40
2.3. Viatge d'iniciació	46
II. MERCÈ RODOREDA, NOVEL·LISTA	57
3. <i>Jardí vora el mar</i> : la darrera primera novel·la	59
3.1. La redacció de «Jardí vora el mar»	59
3.2. Tècnica i personatges	63
3.3. La fortuna; els americans i el matrimoni d'interès	71
3.4. La pintura	76
3.5. Les flors i la vegetació	80
4. <i>El carrer de les Camèlies</i> , viatge d'una dona «au bout de la nuit»	
4.1. Personatge i infantesa	89
4.2. Els vestits i l'angoixa	100
4.3. Una visió grotesca	105
4.4. Els passeigs/el passeig	113
BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL SOBRE LES OBRES ANALITZADES	123

En aquest volum, he aplegat quatre treballs sobre l'obra de Mercè Rodoreda. Dos que tracten sobre el seu vessant de novel·lista i concretament sobre dues novel·les que són, potser, les menys estudiades de l'autora: *Jardí vora el mar* i *El carrer de les Camèlies*. I dos sobre la seva faceta de contista, globalment, perquè, a més d'una excel·lent novel·lista, Rodoreda va ser, també, una narradora original i de gran qualitat. Tres d'aquests escrits són inèdits, mentre que el titulat «Mercè Rodoreda, contista, (1933-1974). Recerca i secrets», és una ampliació de la meua participació al I Simposi Internacional de Narrativa Breu, que tingué lloc a València, al mes de març de 1998, recollit amb un altre títol a *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu* (Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, Institut Universitari de Filologia Valenciana, 1998, p. 215-239).

Vull deixar constància del meu agraïment a Laia Miret, que s'ocupa de l'Arxiu Mercè Rodoreda (que citaré AMR) de la Fundació, que porta el nom de la novel·lista, per la seva disponibilitat, diligència i amabilitat. I, també a Joaquim Molas, Jordi Sarsanedas i Joan Triadú, que formen la comissió tècnica de la Fundació.

C. A.

I

MERCÈ RODOREDÀ, CONTISTA

1. RECERCA I SECRETS (1933-1974)

L'art no és pas un assaig per reconciliar l'existència
i la seva pròpia visió; és només un assaig per crear
un univers propi en aquest món

K. MANSFIELD

1.1. INTRODUCCIÓ

El conte és un gènere particularment important en el conjunt de la producció de Mercè Rodoreda, un gènere que sempre la va atreure, que sempre va conrear. De fet, el seu bateig literari es va produir a inicis dels anys trenta amb l'escriptura de contes i un conte, «Un café», va cloure, ben probablement, la seva producció, a inicis dels vuitanta —l'autora va morir l'any 1983—; són, doncs, cinquanta anys de producció progressivament més afinada, més personal. D'una banda, doncs, gràcies al conte i al periodisme,¹ Mercè Rodoreda va connectar amb el món literari català i, de l'altra, es va comprometre, també, amb el seu temps, amb el seu país. Inicialment els contes que escriu són merament de ficció i, a través d'ells, recerca una veu personal; llegir-los, des de la perspectiva de coneixedors de la producció rodorediana posterior, ens pot fer adonar què hi ha de premonitori en una de les obres més riques i valorades, també internacionalment, de la narrativa catalana. D'entrada, podem esmentar el relleu que ja hi juga el record i, alhora, la visió profundament des-sencisada de la vida que s'hi emmiralla. Si pensem que l'època en què Mercè Rodoreda inicia la seva producció és d'innovació, de trencament, amb els noms cabdals de Joyce, de Proust o de Woolf, els seus primers contes no presenten una novetat destacada, però ja hi notem una tendència a endinsar-se en la intimitat dels personatges, coincidint d'aquesta manera amb l'evolució de la narrativa moderna. Els seus models inicials són, ben probablement, la literatura russa, una literatura que assolí una gran incidència a Catalunya i,

1. Pel que fa al vessant periodístic de l'autora, vegeu Anna Maria SALUDES I AMAT, «Mercè Rodoreda, periodista», *Serra d'Or*, núm. 423 (març 1995), p. 56-59.

també, arreu d'Europa. Aquests contes es centren en unes relacions amoroses que són, generalment, conflictives. L'epígraf d'un dels contes de guerra, «Els carrers blaus», és de Txèkhov, un mestre de la narració breu, la novetat del qual, però, Mercè Rodoreda encara trigarà a assimilar.² Cal apuntar, també, la influència d'un poeta llavors molt valorat, Josep Carner, que esdevingué un guia i conseller de la seva producció poètica de postguerra.

Tanmateix, el compromís personal s'imposa, perquè els temps que van precedir la Guerra Civil van representar, de fet, la presa de consciència de Rodoreda. A través dels contes de guerra que va escriure, doncs, producte d'un moment històric determinat, l'autora aprendrà dues lliçons, ambdues molt importants, una com a dona i l'altra com a escriptora. Pel que fa la primera, la lliçó serà que ara cal deixar de banda en la vida tot el que és accessori per anar, en canvi, al fons del compromís, la qual cosa exposarà amb una saviesa literària més gran a *La plaça del Diamant*. Pel que fa a la segona, tècnicament i ja en el terreny literari, l'estructura dels contes de guerra, que recorren sovint a les cartes o als fulls de diari, impulsarà un estil més col·loquial, més flexible. I, en definitiva, més actual. Cal destacar, també, que de 1935 a 1936, Rodoreda va redactar contes per a nens, uns contes que van sortir a la pàgina infantil de *La Publicitat*; gràcies a aquests contes, descobreix un registre fins ara inèdit en la seva producció contística: la ironia, l'humor. En aquests contes, destaquen tres endreces, a Josep Carner, al seu fill, Jordi Gurguí, i a Irina Nin, filla del polític i traductor del rus Andreu Nin; la protagonista del relat és una noia rossa, com ho assenyalava el títol del conte «La noieta daurada»; però Rodoreda també hi incorpora el seu pare —amb el qual se l'ha relacionada sentimentalment— i la seva mare, la qual cosa demostra l'amistat existent amb la parella. Possiblement, un dels contes més interessants d'aquest període és «Boira», que Rodoreda ja no va poder publicar, perquè és de l'any 1938, en plena guerra, un conte que vaig incloure a l'antologia *Una campana de vidre*;³ a «Boira», la intimitat malmesa de la seva protagonista es reflecteix en un paisatge desolat i envoltat per la boira. De fet, Mercè Rodoreda s'encaminava ja cap a un exili llarg i difícil, que va representar per ella, inicialment, el silenci. Però, alhora i, sobretot, el descobriment del món, amb lletra majúscula. De la vida, al centre de la qual hi havia la guerra, una guerra que serà sempre present, d'una manera o altra, en la seva producció.

2. Vegeu pel que fa als contes de guerra de Mercè Rodoreda, Maria CAMPILLO, *Contes de guerra i de revolució (1936-1939)*, vol. 1 i 2, Barcelona, Laia, 1982. Recollits amb altres contes d'aquests anys a *Un cafè i altres narracions*, Barcelona, IEC, 1999, a cura de Carme Arnau.

3. *Una campana de vidre*, Barcelona, Destino i Edicions 62, 1984, coll. «Llibres a Mà», p. 19-24.

1.2. EL SECRET D'UN GÈNERE (1945-1957)

Les circumstàncies històriques van propiciar, ben probablement, que Mercè Rodoreda es dediqués al conte de manera molt intensa, gairebé exclusiva, durant una època ben concreta de la seva vida, de 1945 a 1957. I gràcies a aquesta dedicació, va descobrir la categoria del gènere, un gènere en el qual esdevindrà una mestra indiscutible. Inicialment, però, durant els anys de la Segona Guerra Mundial, Mercè Rodoreda es va veure abocada a una situació de precarietat i d'angoixa, en la qual l'escriptura era difícil, per no dir impossible. Són, doncs, anys de vida obscura i dramàtica, però enriquidora humanament, malgrat l'escassa producció literària. Més endavant, un cop acabada ja la guerra, Rodoreda va deixar Llemotges, on havia viscut tota sola, i es va instal·lar a Bordeus, on es trobava el seu company Joan Prat, conegut públicament amb el pseudònim d'Armand Obiols; allà, per poder-se guanyar la vida, es va haver de dedicar a la costura fins l'embrutiment —ens parla, de fet, d'una presó de camises de dormir que s'estreny al voltant seu. En aquestes circumstàncies, l'escriptura d'una novella resultava impossible per la complexitat d'aquest gènere, un gènere que demana un esforç intens i, sobretot, continuat. Molta dedicació. En canvi, l'avantatge del conte n'és la brevetat, que vol dir més rapidesa en l'execució. Per aquest motiu, Mercè Rodoreda escriu a la seva confident de llavors, l'escriptora Anna Murià, citant Valéry, un poeta que la va interessar:⁴

No, no faig ni faré novella per ara. No tinc temps. Un conte es pot escriure relativament de pressa. *Le temps d'un sein nu entre deux chemises*. La novella és massa absorbent. A més he descobert que el conte és un gran gènere. Penso fer-ne cinquanta. Ja sóc gairebé a la meitat.

D'aquesta manera circumstancial, doncs, Mercè Rodoreda s'encara amb el conte, al qual, segons destaca també a Anna Murià, es vol dedicar «seriosament» durant dos o tres anys. D'altra banda, cal apuntar que el conte permetia la publicació a les revistes que sortien a l'exili, la qual cosa representava un guany econòmic immediat, un aspecte certament important en la situació de precarietat per la qual travessava Mercè Rodoreda. I així, fins a les acaballes dels cinquanta, en què va publicar *Vint-i-dos contes*, premi Víctor Català de 1957, el conte esdevindrà el gènere a través del qual canalitzarà, preferentment, la seva escriptura. El gruix més important d'aquesta producció serà recollit en aquest volum i alguns contes a *Semblava de seda i altres contes*.

4. Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, La Sal, 1985, p. 76. La cita és del poema «Le Sylphe» dins del recull *Charmes (Poesies, París, Gallimard, 1929)*, que es clou així.

Crec, però, que val la pena remarcar, també, la importància del conte en la construcció de les novel·les rodoredianes. De fet, els capítols de les novel·les acostumen a ser com contes: narracions independents, concentrades i denses, o bé, escenes igualment tancades. Així, per exemple, diversos capítols de *Mirall trencat* semblen contes —el capítol dedicat al professor de piano, possem per cas; per confirmar-ho, la mateixa autora remarca, a la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant*, que «seria més encertat de buscar la font del capítol XXIII de *La plaça...*, el de la mort de la mare d'en Quimet, en algun dels contes de *Dubliners*».

Lògicament, gairebé, a *Vint-i-dos contes*, uns contes escrits al llarg de molts anys i després d'un silenci literari imposat per la història, hi ha un ventall de tècniques i de temes, uns temes units, tanmateix, per un denominador comú: una visió sempre desencisada de la vida, sovint tràgica. En alguns d'aquests contes, de fet, s'emmiralla l'exili, que vol dir, en primer lloc, el dramatisme d'una època particularment difícil, tant en el terreny personal com en el col·lectiu. La situació encara més tràgica d'altres exiliats, dels jueus, concretament, queda reflectida a «Mort de Lisa Sperlling» —«l'abric que duc és l'herència d'una russa jueva que es va suïcidar amb veronal»;⁵ l'autora deixa constància del dantesco incendi d'Orleans, del qual va ser espectadora astorada, a «Orleans, tres quilòmetres»; a «Cop de lluna», narra el cas dels exiliats —que també visqué Joan Prat—, que buscaven un patró que els avalés; «Nit i boira» sembla un esborronador document sobre els camps de concentració nazis... D'altres vegades, els contes expliquen fragments de vides que l'autora coneix de prop, que li han explicat o que, fins i tot, ha llegit al diari, el clàssic *fait divers*. El cas de Josep Maria Sbert, conseller de cultura de la Generalitat, per exemple, que com la novel·lista destaca: «M'interessa el cas Sbert. En faré un conte. No és el primer home que, ja madur, necessita un fill per a omplir el buit que deixa una amant»;⁶ donarà probablement origen a «En veu baixa», centrat en un home gran que té una filla per oblidar/suplantar l'amant que s'ha casat, una filla a la qual vol fer un vestit blau com el que duia la dona el dia que el va abandonar. La història narrada a «Divendres, 8 de juny» podria ser una notícia de diari, una mena de cas límit pel seu dramatisme: violació, assassinat, suïcidi... Així, doncs, inicialment, Rodoreda deixa constància de vides alienes, sovint, lligades a la història. La majoria d'aquests contes van ser publicats en revistes des de l'any 1946 al 1947

5. Mercè RODOREDA, *Cartes...*, 1985, p. 65.

6. Mercè RODOREDA, *Cartes...*, 1985, p. 69. Pel que fa a Sbert, vegeu el documentat estudi, Antoni M. Sbert, *intel·lectual i polític*. Discurs de recepció de Josep Massot i Muntaner com a membre numerari de la Secció Històrico-Arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans (Barcelona, 2000).

—«Divendres 8 de juny», «Fil a l'agulla», la dona que, com va fer Mercè Rodoreda cus, mentre mentalment descabdella una història truculenta; en canvi, «Gallines de Guinea» és del 1948.⁷ A «El bany», diversament, l'autora narra un episodi de la seva pròpia infantesa, a penes retocat, com ho demostren els noms dels protagonistes: Mercè i Felipet, el del company de jocs de la novel·lista.

Però, paral·lelament, Rodoreda busca una veu alhora personal i actual per a la seva dedicació al conte, perquè la creació literària és, sobretot, la recerca d'una escriptura, d'uns models adients, en resultar ara inservibles els ja llunyans d'*Aloma*. I pel fet de viure a França i en un moment de gran influència de la literatura anglesa i nord-americana, els seus models els cercarà, de manera preferent, en aquestes literatures; escriu, doncs:⁸

Ara faig un estudi a fons dels contistes americans. Els que més admiro són Steinbek, Faulkner, junt amb el meu amor que és K. Mansfield. És difícil trobar *el secret d'aquesta gran força d'expressió*. Si un dia el trobo...

I, malgrat destacar el nom d'altres autores —Dorothy Parker, Katherine Anne Porter...—, Rodoreda sempre esmenta llavors el de Mansfield, que sembla atreure-la per damunt de totes; a més, resulta significatiu remarcar el que la interessa de Mansfield, per esbrinar-li els gustos i, sobretot, les intencions com a escriptora: aconseguir *aquesta gran força d'expressió*. I de fet, amb el pas del temps, aquest esdevindrà un dels trets més destacats del seu estil tan personal. Així, per exemple, Rodoreda assaja la tendència behaviorista, en la línia d'un autor i periodista llavors molt influent, Hemingway, una línia que s'emmiralla, també, en l'escriptura de Dorothy Parker i en la novel·la negra, de la qual l'autora era una gran lectora. És a dir, basar-se en el diàleg, principalment, i en la descripció exterior de la realitat, com ho palesen les narracions «Darrers moments», «Un home sol» i, de manera molt més reeixida, «Rom Negrita», del recull *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes* (1960). Però aquesta tendència no s'adiu amb la voluntat de la novel·lista, potser inconscient —perquè com l'autora destaca en el pròleg de *Mirall trencat*, l'escriptura és «un acte màgic»—, d'endinsar-se en la intimitat humana, en els sentiments, en les emocions dels personatges, sobretot, i, per tant, la deixarà de banda.

7. «Divendres, 8 de juny», *La Nostra Revista* (octubre 1946); «Fil a l'agulla», *La Nostra Revista* (gener, 1947); «En veu baixa», *Lletres* (febrer 1947); «Nit i boira», *La Nostra Revista* (juny 1947); «El gelat rosa» i «Nocturn», *Revista de Catalunya* (juliol-setembre 1947); «Tarda al cinema», *Revista de Catalunya* (setembre 1947) [sic]; «Un home sol», *Germanor* (octubre 1947); «La brusa vermella», *La Nostra Revista* (novembre 1947); «Gallines de guinea» *La Nostra Revista* (setembre 1948). Cito de l'AMR, Cronologies, 6.2.3.

8. Mercè RODOREDA, *Cartes...*, 1985, p. 73-74. La cursiva és meua.

Pel que fa a un altre autor anglès que també llegeix, un autor de gran èxit, D. H. Lawrence —defensor de la llibertat en les relacions amoroses—, la seva influència es pot reflectir en el tema de diversos contes protagonitzats per noies joves, per a les quals les relacions amoroses empresonen: «Felicitat», «Promesos» o «El gelat rosa», en són bons exemples. En aquest sentit, cal destacar la visió negativa de l'amor que, des d'una perspectiva generalment femenina, ens ofereix Rodoreda a *Vint-i-dos contes*, perquè mentre les dones grans viuen amb la por de ser abandonades per noies joves, aquestes no volen comprometre's, perquè refusen veure mutilada llur llibertat. L'anell és, en aquest cas, un element que representa l'opressió —el prometatge, el matrimoni...—, tenint en compte l'encert i la voluntat de Mercè Rodoreda de buscar una visualització convincent, de vegades simbolització. A «El gelat rosa», podem llegir: «li donà l'anell de promesos: un brillant petit amb un carbó negre bastant visible [...]». Pensà amb una secreta recança en la seva mà d'una estona abans, sense anell, àgil i lliure. Els ulls se li velaren una mica.» Lawrence recorre al mateix element a «Enamorats» del recull *La guineu i altres relats*,⁹ un conte protagonitzat per dues noies joves, una de les quals «no tenia ni la més remota intenció de posar en perill la seva tranquil·litat d'esperit acceptant un anell fatal de la mena que fos».

Però, és Mansfield, probablement, l'autora que més va influir en l'evolució de la narrativa rodorediana i ho va fer d'una manera molt profitosa, pel fet de tractar-se d'una contista, a més d'excel·lent, renovadora.¹⁰ Per reblar aquest interès de Rodoreda per la narradora de Nova Zelanda, puc adduir, també, el meu testimoni personal. Quan l'any 1980, Dolors Oller em va demanar que la presentés a Mercè Rodoreda per fer-li una entrevista,¹¹ a Romanyà, perquè l'autora acabava de guanyar el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, ens va manifestar la gran admiració que sentia per Mansfield i, concretament, per un conte titulat «El canari».¹² I fixem-nos en aquest relat on, sense cap introducció prèvia justificativa i de viva veu, una dona es confia no sabem ben bé a qui, perquè l'interlocutor és mut —tot i que probablement és el lector—, i li explica la història del seu canari mort. Ara bé, la història d'aquest ocell ja ine-

9. Barcelona, EDHASA, 1990.

10. Vegeu pel que fa a la influència de Mansfield, Enric BALAGUER, «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda», *Catalan Review*, vol. 9, núm. 1, Barcelona, PAM, 1995, p. 21-32. Montserrat PALAU, «Le temps d'un sein nu entre deux chemises: la narrativa curta de Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda», a *Actes del Col·loqui Internacional Paraula de Dona*. Tarragona, Diputació de Tarragona i Universitat Rovira i Virgili, 1997, p. 71-85.

11. Vegeu «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991), on l'autora destaca la seva admiració per la Mansfield, en general. L'entrevista també ha estat publicada a *Serra d'Or*, núm. 382 (octubre, 1991).

12. El conte és de l'any 1922 i forma part del recull de 1923, «Le nid des colombes», a *Oeuvre romanesque*, París, Stock, 1966, p. 495-511. Cito de la traducció francesa.

xistent és una manera indirecta de palesar, d'objectivar, la radical soledat d'aquesta figura bondadosa i sensible, a la qual menyspreen els seus. És aquest el secret de Mansfield, aquest secret que Mercè Rodoreda, atreta pels secrets i alhora secreta, buscava? És a dir, explicar la història, gràcies a una segona història, que és com una mena de correlat objectiu que la reflecteix i alhora desdramatitza? Probablement no, però és una idea interessant, de la qual Mercè Rodoreda pren bona nota. El conte «L'elefant» del recull *La meua Cristina i altres contes*, per citar un exemple concret, recorre a una tècnica semblant. Un home acostuma a anar al parc, on alimenta l'elefant, la qual cosa li dóna peu per explicar —no sabem tampoc a qui—, la història pintoresca d'aquest proboscidi; però la distracció innocent, que reflecteix el tarannà bondados i amable d'aquest personatge, amaga la seva radical soledat i, fins i tot, una vida carregada de tragèdies: la mort de la dona i la filla. Cal destacar, però, que Mercè Rodoreda és més novellista que no pas Katherine Mansfield, que ha estat considerada una mestra de la narració breu, però que no va escriure cap novella. I és que, malgrat la brevetat del conte, Mercè Rodoreda esmenta, resumit, el gruix més important del passat del personatge, mentre que, al conte de Mansfield, hi ha més buits, molta més elisió; no sabem, per exemple, si els dos nois que es riuen de la protagonista d'«El canari» són els fills, o potser els hostes que té a despesa, ni tampoc res que faci referència al passat de la narradora, un passat sempre decisiu, sempre esmentat en els personatges rodoredians. En aquest sentit, la contista catalana és, també, més tràgica: en els seus personatges acostuma a haver-hi un passat ocult dramàtic, malgrat que exteriorment res ho deixi intuir: «El gelat rosa», «El mirall», «Pluja».

De fet, hi ha moltes afinitats entre Mansfield i Rodoreda i, també, evidentment diferències. Pel que fa a les afinitats, que ens permetrien gairebé fer un petit estudi independent, podem esmentar, entre les més destacades, una gran sensibilitat, una visió màgica i personificada de la natura que, de vegades, les porta a una mena d'epifania, que ens pot explicar la passió per les flors que senten ambdues; però també podem apuntar l'atracció per la soledat com a única vida possible, una soledat que Mansfield valora per damunt de tot, ja que pensa que¹³

la somme de joies, de petites joies délicates que je retire de la contemplation des êtres et des choses quand je suis seule, est immense; ce n'est qu'en ma propre compagnie que je m'amuse vraiment «pour de bon». [...]. Vécue avec d'autres, l'existence perd ses contours; c'est ce qui m'arrive avec J. Mais quand je suis seule, elle devient infiniment précieuse, merveilleuse, c'est le détail de la vie, la vie de la vie.

13. *Journal*, París, Stock, 1973, p. 126.

També cal destacar el sentiment amorós, viscut d'una manera tan intensa com dolorosa, l'angoixa personal...¹⁴ I, sobretot, la importància del record lligat al passat, un record que es remunta sovint a la infantesa, ja que, de fet, totes dues van viure lluny del seu país la part més important de llur vida —una vida molt curta en el cas de Mansfield—, malgrat recordar aquest passat sempre amb una gran nitidesa.¹⁵ L'atracció pel misteri, el misteri del món i dels homes, la complexitat, fins i tot, diversitat d'identitats en la persona humana..., i, evidentment, la passió per l'escriptura i la voluntat de lliurar-s'hi en cos i ànima.¹⁶ En aquest sentit, Mansfield va confiar, al seu diari, que només vivia per escriure, uns mots que també podria subscriure la novellista catalana. I que, per tant: «Est-ce que je demande autre chose que de raconter, *de me souvenir, de m'affirmer moi-même?*»¹⁷ Paraules que no poden deixar de recordar-nos les de Mercè Rodoreda, al pròleg de *Mirall trencat*: «Potser escric per afirmar-me. Per sentir que sóc.»

Ara bé, si la novellista catalana experimenta una gran atracció per Mansfield, ella en va sentir una de semblant per un dels contistes més novedosos i unànimement valorats, Txèkhov, al qual estudia, com Rodoreda feia amb els anglesos i nord-americans; Mansfield deixa, doncs, constància al seu interessant diari que ha treballat tot el dia Txèkhov i que, després, s'ha esmerçat a escriure el seu conte. Repetidament, Mansfield expressa aquesta mena de devoció que sent per l'autor rus —a qui li agradaria conèixer i parlar— i, al qual, fins i tot, s'adreça, per lamentar-se, per queixar-se, de la seva mort. De fet, Txèkhov ha estat considerat un precursor del conte actual, l'autor que va portar a la seva plenitud el llegat dels grans mestres russos —Tolstoi, Gogol...—, i va palesar, sobretot, el poder que pot tenir allò que és senzill, allò que és corrent. I aquesta idea és important per Mansfield i, de retop, per la Rodoreda contista. Per Txèkhov, de fet, no cal per a un conte grans histò-

14. Mercè Rodoreda escriu a Anna Murià: «Jo que he sublimat tant aquest acte de dormir junts, l'única pau potser del nostre amor! Podré viure en separar-nos? Quina agonia, Anna.» *Cartes...*, 1985, p. 85. Mentre que Mansfield apunta: «Oui, aimer ainsi, c'est une maladie, c'est un accès de fièvre, une tempête. Je ne suis jamais, jamais, jamais un instant en paix [...]. Plus je souffre, plus je me sens l'énergie farouche de supporter» (*Journal*, 1973, p. 112).

15. De fet, Mansfield remarca constantment la importància que per a ella té el passat, el record i, sobretot, el del seu germà, que va morir molt jove a la guerra: «j'erre avec lui en pensée dans tous les endroits remémorés. Jamais je ne m'en éloigne. J'aspire a le faire renaître en écrivant»; i també: «*Je pense au passé* toujours, je le revis en rêve» (*Journal*, 1973, p. 145 i 274).

16. El 28 de novembre de 1961, Mercè Rodoreda escriu al seu fill: «Treballo molt. Amb deu anys he d'imposar-me i ésser un gran escriptor. Hi deixaré la vella pell que em queda perquè agafo uns rebentaments que fan escriuir.» Mansfield escriu, al seu diari, que en la feina, en la seva tasca d'escriptora, «j'y userai mes jambes jusqu'au genoux, mais j'y arriverai» (*Journal*, 1973, p. 91).

17. *Journal*, 1973, p. 145. La cursiva és meua..

ries, ni drames punyents, sinó retalls d'una vida qualsevol, un dia qualsevol, amb un final obert, com la mateixa existència humana. Des d'aquesta perspectiva, doncs, desapareix del conte l'anècdota en el sentit més convencional. D'altra banda, Txèkhov, que va buscar la màxima simplicitat en les narracions, considera que la brevetat és la mare de totes les virtuts. Però, també, cal destacar un registre rellevant en l'autor rus, l'humor, la ironia, un registre que Mansfield valora particularment i que és important, també, en la producció rodorediana de postguerra —i absent, en canvi, dels primers contes, tots ells molt dramàtics. Al seu diari, Mansfield, que és ben conscient de trobar-se en una cruïlla important, en un moment de canvi literari, i que pensa, per tant, que ja no es pot escriure com es feia abans, es fa ressò de les reflexions de Txèkhov, i copia unes frases de Lleó Xestov que ho proclamen: «Tôt ou tard, les écrivains en viendront à se convaincre et à convaincre le public que tout le domaine de l'artifice est absolument superflu.» I Mansfield escriu a continuació: «C'est ce que disait Tchekov.»¹⁸

Posteriorment, destaca, també, que no calen històries complicades per escriure un conte. Així, doncs, per aquesta influència, i la d'altres autors que se situen en una mateixa tendència, assistirem a un canvi destacat en la narrativa rodorediana, que n'assenyala la «modernitat», per denominar-la d'alguna manera; es tracta d'una evolució que li farà buscar la senzillesa, la simplicitat, la brevetat, i deixar de banda, per tant, les històries massa dramàtiques i, fins i tot, truculentes, com ho són algunes de les que inclou a *Vint-i-dos contes*: «El mirall», història d'un triangle amorós carregat d'odis profunds, d'intimitats gairebé malaltisses; «Abans de morir», on narra relacions torturadores; «Divendres, 8 de juny», una mena de cas límit, com he apuntat...

Però un altre ensenyament de Mansfield, concordant amb una evolució literària general, és el fet de recórrer, d'una banda, a l'escriptura parlada, a l'oral i, de l'altra, el de tancar la història amb la mimesi d'un únic personatge: sense narrador, sense descripció, deixant el conte obert, enlloc de tancar-lo, com es feia en la tradició francesa, per exemple. L'escriptura parlada, característica d'alguns contes de Rodoreda, a partir de final dels anys quaranta, aquesta mena de monòleg col·loquial, pot tenir el seu punt de partença en la influència de la contista de Nova Zelanda. «Tarda al cinema», un conte molt curt, que se situa temporalment en un dia sense cap relleu especial de la vida d'una noia, que sembla una mica innocent, i on no passa res, n'és un bon exemple. Es tracta, de fet, d'un conte decisiu en l'evolució de la producció rodorediana, si creiem l'autora quan afirma que hi va trobar el to, lligat a la personalitat de la veu narradora, per enfrontar-se amb l'escriptura de *La plaça del Diamant*. I aquí ja ens trobem més a prop d'un dels «secrets» de Mans-

18. Katherine MANSFIELD, *Journal*, 1973, p. 124.

field, probablement, la vida quotidiana d'una veu ingènua i, evidentment, una escriptura adient per reflectir-la.

A més, cal remarcar, també, un aspecte que s'hi relaciona, la presència de personatges modestos que apareixen en l'obra rodorediana de postguerra —en la línia també de Faulkner, un autor que va llegir amb gran interès— uns personatges que poden néixer de la influència de l'autora neozelandesa. De fet, aquestes figures humils, plenes de salut mental i humanament molt positives, sovint minyones, unes de les més interessants i reeixides de Rodoreda —com ho és indiscutiblement l'Armanda de *Mirall trencat*—, es troben lluny de les intimitats torturades i egocèntriques d'alguns personatges de *Vint-i-dos contes*, esmentats anteriorment. S'acosten, en canvi, a l'epígraf de Meredith de *La plaça del Diamant*. «My dear, these things are life», i alhora als personatges principals. Els contes de Mansfield, «La minyona» o bé «La vida de la mama Parker» del recull *La garden party i altres contes*,¹⁹ en poden ser precedents. A «La minyona», per exemple, de viva veu, també, com a «El canari», una minyona explica la seva vida d'abnegació i de submissió, sense adonar-se, realment, de les injustícies, dels abusos i, fins i tot, de les crueltats de les quals ha estat objecte —explica, per exemple, com el seu avi la va cremar amb una planxa, perquè es va tallar els cabells. I quin efecte produeix la lectura d'aquest conte? Com apunta Mansfield: «Vous pouvez gémir et pleurer sur vos histoires, vous-pouvez souffrir avec vos héros, mais il ne faut pas que le lecteur s'en aperçoive. L'effet sera d'autant plus fort qu'on aura su rester objectif.»²⁰ I les intencions de Mansfield —aquesta mena de distanciament, d'objectivitat—, les tindrà ben presents Mercè Rodoreda a l'hora d'escriure «En el tren», «La mainadera», «Zerafina», «Aquella paret, aquella mimosa»... que tenen com a protagonistes unes minyonetes joves i una dona de fer feines gran, que expliquen una vida d'infortunis, de petites i de grans tragèdies, sense cap lamentació, sense ni una queixa. Amb un admirable estoïcisme, de vegades, amb una mena d'inconsciència que pot fregar la ironia i l'humor. Un humor més aviat tràgic, negre, com és el cas d'«En el tren».

Per aquest motiu, *Vint-i-dos contes*, pot ser considerat una mena de gresol, on Mercè Rodoreda efectua un procés de recerca i de depuració, després de travessar el túnel d'uns anys difícils, però indiscutiblement profitosos, un procés del qual en sortirà una veu innovadora, apta per a una nova metamorfosi, lligada a la fantasia, que vol dir als poders de la imaginació.

19. *La garden party i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1989, coll. «Millors Obres de la Literatura Universal».

20. Katherine MANSFIELD, *Journal*, 1973, p. 248.

1.3. EL TRIOMF DE LA IMAGINACIÓ. EL FANTÀSTIC RODOREDIÀ (1959-1974)

El final dels anys cinquanta i l'inici dels seixanta representa un moment particularment important en la producció i, alhora, en l'evolució rodorediana. Ara, de fet, l'autora treballa d'una manera furiosa i febrosa, perquè pensa que ha arribat el moment, inajornable ja, d'imposar-se com a escriptora i, en especial, com a novel·lista. Així, i a diferència de l'etapa anterior, Rodoreda es centra en la novel·la i, plena d'empenta, en acabar-ne una, n'inicia ja una altra de nova —a més de provar fortuna, també, en el teatre. D'altra banda, els anys seixanta assenyalen, alhora, el seu intent de trencar amb models literaris, aquells característics d'una tradició «illustre», i de penetrar en una línia innovadora, amb influències d'autors inclassificables, com la de Henri Michaux, un intent que es plasma en el vessant narratiu a «Flors de debò» de l'any 1960, com analitzarem a l'apartat següent

Tanmateix, malgrat que ara sense problemes econòmics i, per tant, amb temps per lliurar-se a l'escriptura, la novel·la hagi esdevingut el centre de la seva producció, no deixarà de banda el conte, sinó que també n'escrui, uns contes on demostrarà una gran personalitat, una forta originalitat; es tracta d'unes narracions que aplegarà set anys més tard a *La meua Cristina i altres contes*, des del meu punt de vista un dels reculls més importants de la literatura catalana. Així, per exemple, sabem que els contes «Record de Caux», «La mainadera» i «Una carta», que guanyen el Premi Pinya de Rosa de Cantonigròs, són de l'any 1960. I, del 1961, «El riu i la barca», «El senyor i la lluna» i «La salamandra», que obtenen la Copa Artística als Jocs Florals de l'Alguer. Es tracta d'uns contes progressivament més imaginatius, més fantàstics. Precisament, Mercè Rodoreda va destacar que, provocada per una decepció profunda —sense especificar però quina—, en una època difícil de la seva vida, va començar a escriure contes fantàstics, seguint dos autors que l'atreïen particularment: Poe i Lovecraft.²¹ Ja l'any 1953, però, des de París, havia comentat per carta a Joan Prat, que llegia contes de Lawrence molt bons, que li recorden Tolstoi. Però, també, un llibre de Borges que tingué una gran incidència en l'evolució de la narrativa moderna, *Fictions, Ficciones* (1944), en el qual veu l'empremta d'Edgar Allan Poe (Ginebra, 21 de juliol). A més, a l'inici dels seixanta, Prat, que treballava de traductor a les Nacions Unides de Viena, era company de Cortázar, i li enviava llibres seus a Rodoreda, que s'havia quedat a Ginebra. De fet s'ha remarcat la gran importància de Poe en l'evolució de la literatura fantàstica, amb una idea que tindrà una gran fortuna: la lucidesa necessària en la composició de les obres; es tracta d'una idea que es reflecteix en la construcció dels contes rodoredians: perfectes i precisos mecanismes, minucioses peces d'orfebreria, gairebé.

21. Pep VILA, «La biblioteca anglesa de Mercè Rodoreda», *El País* (18 juny 1992).

A *La meva Cristina i altres contes*, però, Mercè Rodoreda segueix amb la línia iniciada ja en alguns dels *Vint-i-dos contes* i es centrarà en un únic personatge, generalment en l'explicació oral d'un esdeveniment, ara singular, de la seva existència, amb la qual cosa acostumarà a deixar de banda les relacions amoroses, abans tan importants i que ara esdevenen sovint una anècdota, només. Ara bé, aquests punts de vista, dels quals tot neix en la producció de Rodoreda, aquestes mirades tan decisives, acostumaran a ser les d'un personatge —femení o masculí, jove o gran...—, que viu una existència, sovint, d'autoenclaustrament, al marge de la realitat quotidiana, fins i tot, de la convenció; l'exemple més contundent, més gràfic, és el del protagonista de «La meva Cristina», tancat en el ventre de la balena —com la novel·lista, ara, en l'escriptura—, un conte que, significativament, clou el volum i li dona, a més, el títol. Així, si la soledat és un tret destacat dels personatges rodoredians, aquesta soledat exacerbadada crea autèntics marginats a *La meva Cristina i altres contes*. Mentre s'imposa una realitat, sempre present a la producció rodorediana, però ara més propera, més obsessiva, més inquietant, la mort amb el seu paisatge: els cementiris. L'home protagonista de «L'elefant» ha quedat sol, després de la mort de la dona i la filla, l'home que va a la lluna, a «El senyor i la lluna», és un jubilat que viu tot sol i que, al final del conte, ens diu que dintre seu «no hi ha res. Només les coses tristes que hi ha a dintre de tothom. Sí. Només les coses tristes que se't queden a dintre estirades i planes com els morts a dintre de la terra... Cementiris i cementiris...»; fins i tot, el nen protagonista de «La gallina» —perquè totes les edats es facin presents al recull—, viu en unes barraques, al marge del teixit social, però, a més, es tracta d'un nen molt solitari, mancat de l'afecte de la mare, que mor, amb un pare estrany que dedica tota l'atenció a una gallina; per jugar, aquest nen desemparat, amb una existència tan desolada com el paisatge desèrtic que el rodeja, fa cementiris amb el terra. I és que com a defensa, com a reacció, aquests personatges, marginats o automarginats, es creen mons paral·lels a aquells més convencionals: imaginatius, onírics, l'origen dels quals acostuma a ser una obsessió, una monomania.

Ara, doncs, escenaris i personatges formen una unitat i, de fet, els escenaris d'aquest recull semblen més aviat els que habiten en la desolada intimitat humana. Es tracta de paisatges intemporals, embolcallats de misteri, d'atmosferes singulars, en la creació de les quals Rodoreda excel·leix. Per tot plegat, el subjectivisme i la imaginació no fan més que intensificar-se. I, de retop, l'originalitat. D'aquesta manera, Rodoreda troba el secret d'una «gran força d'expressió». La seva, però, allunyada ja decididament de la de Mansfield. Aquest és el punt de partença del fantàstic rodoredià. Un fantàstic modern que, com s'ha destacat, no es troba pas en la realitat, sinó en l'ull que la mira, una mirada decisiva en la nostra autora, com ja he apuntat. «Els ulls

són el mirall de l'ànima. I del món», ha escrit Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat*. De fet, pel que fa al fantàstic, s'ha remarcat que «Le fantastique n'est pas dans l'objet, il est dans l'oeil.»²² I, justament, aquest fantàstic arrenca de la visió, de l'al·lucinació. Però, amb el fantàstic, amb les visions, apareixen, també, els dubtes d'aquest punt de vista davant dels fets sorprenents amb els quals s'encara. Todorov, en l'interessant assaig que dedica a la literatura fantàstica, destaca que «[...] le fantastique est un cas particulier de la catégorie plus générale de la "vision ambiguë"».²³ I així s'esdevé, pel que fa al fantàstic rodoredià, ple d'ambigüitat, un fantàstic que arrossega una de les quatre emocions, la por, una emoció per la qual Rodoreda sent una atracció particular i que, per tant, la incorpora per diversos camins a la seva producció, en aquests contes a través del fantàstic; es tracta, d'una por que impregna de força el relat i arrenca, sovint, del fet que els protagonistes se senten habitants únics de mons estranys, estadants aïllats de paratges singulars, la qual cosa desemboca en dos temes ben característics de la literatura fantàstica: la fol·lia i la bruixeria.

En efecte, ja en un parell de contes de *Vint-i-dos contes*, podíem notar l'entrada del fantàstic, però, això sí, en un context del tot quotidià, un fantàstic que s'insinuava només al final del relat i arrossegava la inquietud del personatge i, evidentment, del lector. A «La sang», per posar un exemple concret, l'autora recolza en la veu d'una dona gran que explica la seva vida, centrant-se en les relacions matrimonials, unes relacions al final conflictives i angoixoses, que la porten a veure en el jardí, no sap si en somnis o realment, una noia «que es va començar a moure a poc a poc com si no fos d'aquest món»; la visió s'esdevé gairebé lògicament a la nit, el temps del misteri, del fantàstic. I aquest personatge, que dubta ja de si mateix, del que veu i del que escolta, pot pensar que «si no hagués sentit el soroll de les frontisses m'hauria pensat que tot plegat era una visió». Evidentment, aquesta visió li provoca el desassossec i, fins i tot, una mena de fol·lia transitòria: «I em vaig passar el dia com boja rumiant si el que havia vist a la nit era de debò o era un somni.» A partir d'aquest moment, la dona es girarà vers el passat i es crearà un món personal i imaginatiu, presidit pel pare mort. I a partir d'aquest moment, també, les dàlies que cultivava al jardí esdevindran una mena de correlat objectiu del seu malestar, de la seva angoixa. Del seu matrimoni, en definitiva: «i si veig dàlies em ve com una mena de mareig i tinc ganes de vomitar... Dispenzi.» A «Cop de lluna», tot i partir d'una situació ben realista, una atmosfera progressivament inquietant s'apoderarà del relat i, també, però només cap al desenllaç, sorgeixen unes estranyes al·lucinacions, en aquest cas lligades

22. Gwenhaél PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, París, PUF, 1997, p. 36.

23. Tvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, París, PUF, 1970, p. 38.

a premonicions, i a un element que en Rodoreda s'acostuma a relacionar amb el traspàs: les flames. A més, concretament al conte, la flama sembla tenir poders premonitoris, perquè la mort de la dona de l'home vell, que ha acollit el refugi, està precedida i anunciada per la visió d'una flama. I és justament, a partir de la mort de seva dona, que vol dir amb la soledat, que aquest personatge se sent dominat per la inquietud, com si es trobés rodejat de presències misterioses. I encomanat d'aquest ambient, el jove que hi treballa «comença a sentir-se pres en una polpa misteriosa». A «La brusa vermella», un noi sembla viure per una mena de monomania, només observar, des de la finestra, una noia amb la brusa d'aquest color. Una obsessió que li fa vorejar la folia, com ell mateix reconeix.

També, els personatges de *La meva Cristina i altres contes* veuen visions, però en uns ambients més misteriosos, sense referents reals, en general, i així penetrem ja, en el fantàstic rodoredià; a «El mar», concretament, on ja d'entrada un personatge destaca l'olor que hi ha escampada de mort, una dona té «la mala visió», una mena de fantasma: «Que es movia com la flama d'una espelma amb el vent que li fas quan li passes pel davant»; i evidentment, a partir d'aquest moment, la por la volta «com una mala serp». També la protagonista d'«Aquella paret, aquella mimosa» té una visió, la d'un cap, malgrat que ella mateixa es justifica: «No és que veiés visions i que fos un cap tallat, no. Era un cap de jove»; aquest conte, de fet, està tot ell impregnant de melangia, de sentiments imprecisos, com ho palesa aquesta mimosa, minuciosament descrita, que n'esdevé una mena de correlat i alhora el *leit-motiv*, una mimosa que li dona el títol. En aquests contes notem, a més de la desaparició de l'anècdota, desplaçada pel relleu que hi assoleixen els sentiments i la vida interior, la tendència a l'objectivació —diferentment del recull anterior—, una objectivació ben característica de l'evolució de la poesia moderna, un gènere amb el qual sovint s'ha comparat el conte. També la protagonista de «Semblava de seda», que dona títol al recull, una dona, que ha perdut no sabem si el company o el marit, veu visions a la paret de casa, la d'una figura que esdevé la seva imaginativa confident: «I ho vaig explicar a la cara de la paret que així que s'apagava el llum sortia d'una taca de color de fel: de primer els ulls i la boca»; malgrat que després s'adonarà que aquesta cara només es troba al seu pensament, que és el producte del seu desig de defugir la soledat. I l'escenari principal de «Semblava de seda», tot ell presidit per la mort, és de manera significativa un cementiri, una mort que simbolitza, també, l'inquietant àngel del traspàs, que tanca el conte.

Però, malgrat que aquestes visions provoquen la por d'aquell qui les contempla, n'hi ha de més misterioses, de més trasbalsadores, i amb elles entrem de ple en el fantàstic rodoredià, perquè és una autora amb un món personal, amb un estil ben característic. Hi ha, doncs un fantàstic pròpiament rodore-

dià. El conte «Una fulla de gerani blanc» ens pot ser útil per assenyalar-ne les característiques. Si inicialment he destacat l'atracció de Mercè Rodoreda per Poe, aquest conte n'és un clar exponent, amb una influència evident i concreta, «El gat negre», una coneguda narració de l'escriptor nord-americà; de fet, diversos trets del conte de Rodoreda, decisius en la creació de l'atmosfera irrespirable que s'hi crea, són ben bé de Poe: crueltat —el que possiblement ho és més de l'autora—, sadisme i, fins i tot, una mena de necrofilia. I, també, la presència d'un gat és clau en ambdós contes. Ara bé, si ens fixem en «Una fulla de gerani blanc», ens adonarem que el protagonista és un home fracassat, perquè ni la seva dona l'estima, ni el seu amo el valora com a marbrista de cementiris; i possiblement per aquest motiu, pel menyspreu del qual és objecte, el protagonista martiritza Balbina moribunda i el seu gat, a qui mata amb un sadisme refinat. Però, llavors aquest personatge, ja tot sol al final del relat i embolcallat per un ambient oníric de característic color blau —aquell que acostuma a representar el somni—, té una visió: una ombra imaginativa, que «era un gat molt gros, gros com tres gats ajuntats». De fet, aquest gat fantàstic representa els remordiments, uns remordiments que l'aboquen al suïcidi: a penjar-se. I és que per assenyalar un relleu, un paralelisme més estret i profund amb el narrador nord-americà, la por neix directament de l'ànima, de la intimitat més recòndita i sovint oculta dels personatges: de culpes de vegades, com en aquest cas, d'obsessions d'altres.

Tanmateix, en oposició a Poe i marcant una clara diferència, a «Una fulla de gerani blanc», hi ha un aspecte ben distintiu del fantàstic rodoredià: la «poeticitat», la delicadesa. Es tracta d'un tret que arrenca, probablement, d'un doble lligam, d'una doble influència: la del corrent clàssic, ben present en la producció rodorediana, d'una banda; i la de Gaston Bachelard, de l'altra, un autor pel qual la novel·lista es va interessar a inici del seixanta, mentre redactava *La mort i la primavera*; gràcies als clàssics, de fet, acostuma a haver-hi una esperança en els relats, la metamorfosi, per exemple, sembla representar continuïtat i, fins i tot, eternitat —rebuig de l'anihilació present en Kafka, en tot cas; mentre que la influència de Bachelard reforça el relleu dels quatre elements, juntament, amb els rituals que s'hi relacionen. Així, a «Una fulla de gerani blanc», hi ha una evident afinitat amb el corrent platònic, com ho demostra aquesta fulla blanca que, a la mort de Balbina, —el nom de la qual es relaciona també amb el color blanc del traspàs—, s'enlaira per l'eixida, una fulla que pot representar l'ànima de la dona, ja deslliurada del cos. Però, a més, el record final que acompanya l'home en el moment de la mort és el dels ulls blaus de Balbina, la qual cosa demostra, en definitiva, el seu amor. Crueltat i tendresa, doncs, es fonen en una perfecta simbiosi en aquesta simfonia de colors que caracteritza i dóna sentit simbòlic al conte: «la realitat més crua i la fantasia més prodigiosa», com ja va assenyalar Joaquim Molas, a l'interessant

pròleg d'aquest recull.²⁴ I és que, a «Una fulla de gerani blanc» i a través del fantàstic, l'autora exposa també la complexitat de l'ànima humana, on nien sentiments antagònics, aquests paisatges interiors, als quals m'he referit inicialment.

Però, a més, seguint la lògica dels contes rodoredians, és el naixement i la infantesa els que acostumen a condicionar l'obsessió dels personatges —tota la seva vida, de fet— i, alhora, el fantàstic rodoredià. En són bons exemples, «El riu i la barca», «Record de Caux», «La sala de les nines», «La salamandra»... En el cas precis d'«El riu i la barca», el nen, que «Quan em banyaven reia; i que quan m'escorrien l'esponja per sobre obria la boca com un peix...», esdevé, un cop adult, peix i viu així a l'aigua, una de les matèries centrals de l'imaginari rodoredià, «durant molts anys». En aquest cas concret, a més, la influència de Bachelard és evident, perquè el crític francès va destacar a *L'eau et les rêves* —concretament al capítol «La suprématie de l'eau douce»—, una valoració molt més positiva de l'aigua dolça que no pas de la salada. En aquest conte, podem llegir, reflectint aquesta idea: «No m'agrada l'aigua de mar. La meua aigua és l'aigua dolça... [...]. L'aigua salada ataca, l'aigua dolça et pren. Els somnis de l'aigua dolça no s'acaben mai.» I des de la perspectiva circular que enllaça naixement i transformació, vida i mort, la metamorfosi provoca inquietud, trasbals, però sembla, gairebé, el lògic acompliment d'una mena de fatalitat que s'arrossega des del naixement. I, per tant, no ha de provocar una sorpresa especial ni en el personatge ni, de retop, en el lector.

També la metamorfosi de «La salamandra» arrenca de la seva infantesa de filla d'una bruixa i, per tant, de dona marginada per la societat, una marginació a la qual se'n suma una altra de personal, ja d'adulta: estimar un home casat. Hi ha, per tant, també una mena de sentit de culpa, latent a «La salamandra». Ara bé, aquest conte és, des del meu punt de vista, la història d'un amor profund i angoixós —el de Mercè Rodoreda i el de Joan Prat, probablement, segons ens va insinuar a Dolors Oller i a mi, arran de l'entrevista citada. Un amor de rara intensitat i patetisme. La dona-salamandra estimarà eternament l'home que la va seduir i abandonar. Com si aquest amor l'hagués marcada per sempre més: «Em va posar la boca al coll i allà on va posar-la vaig sentir una cremada.» I és que, fins i tot, convertida en salamandra, la dona-bestiola cercarà la carícia de l'amant, malgrat la dificultat i el perill que per a ella representa anar a buscar-lo amb la nova forma d'animal, al qual costa desplaçar-se, una forma evidentment simbòlica i ben concreta —revestida de categoria i oposada a l'esgarrifosa i imprecisa de *La metamorfosi* de Kafka. La dona-salamandra, doncs, per manifestar-li la tendresa, s'acostarà al llit on

24. Joaquim MOLAS, «Pròleg» a Mercè RODOREDA, *La meua Cristina i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1967, p. 5-11.

l'home estimat dorm amb la seva dona, ell en canvi, despreocupat i tranquil, «Vaig respirar fort perquè m'ofegava i li vaig fregar la galta per la cama, amb molt de compte que no es despertés.»²⁵ En aquest conte, la metamorfosi és permanència, eternitat, seguint els clàssics, i el fantàstic és el vehicle per narrar la història d'un amor tràgic i solitari, que margina, que fa diferent.

Però, a aquest conte, s'hi sumen d'altres encara més inquietants, aquells en els quals els personatges voregen la folia —o decididament s'hi troben immersos—, i alhora la bruixeria —vista des de fora estant a «La salamandra»—, com és el cas d'«Una carta», «La sala de les nines», «El senyor i la lluna» i, també, «La meva Cristina». La protagonista d'«Una carta» l'escriu, perquè «El que em passa ho porto tan a dins i em fa tornar tan boja que per força podré explicar-me amb lletres»; el protagonista de «La sala de les nines» té «la sensibilitat exacerbada dels qui tenen el seny un si és no és mancat...», però també «ulls de bruix», ben significativament. El senyor que a les nits va a la lluna o ho somnia, perquè la idea del somni és ben present, també, en la literatura fantàstica, no comprèn com no es va tornar boig... I és significatiu notar que aquests dos primers contes són els únics del recull, lligats a l'escriptura, a la de cartes, concretament. De fet, com ha estat notat, l'escriptura és una manera de poder fugir de la folia, de la singularitat: «L'écriture constitue l'ultime défense de qui se sent menacé de devenir étranger à soi-même.»²⁶ Hi ha també, una altra opció, una recerca semblant, la d'un interlocutor davant del qual pugui explicar-se, perquè, com destaca el protagonista d'«El senyor i la lluna», un secret dit perd tots els poders.

La protagonista d'«Una carta», la dona que escriu per trobar algú que la llegeixi, per desfer-se de la por, ha començat a tenir visions d'ençà de la mort del marit, una mort de la qual, en un cert sentit, se sent culpable. Les visions, els poders que creu tenir neixen, doncs, de la soledat, perquè sovint es refereixen a les seves carències, unes carències de tot tipus: les carícies que ningú no li fa, les atencions que ningú no li dedica... I fins i tot, les visions màgiques impossibles, com la que clou el conte, la d'«una pomera florida al pic de l'estiu»; una visió que neix d'una mirada, com sempre, però ja una mica panteista, especial «Mig ensonyada mirava i escoltava i em semblava que la terra mirava amb els meus ulls i sentia amb els meus sentits.»

A «La sala de les nines», en canvi, Mercè Rodoreda ret un homenatge a Llorenç Villalonga per la novel·la *Bearn o la sala de les nines*, una novel·la embolcallada de misteri, plena de secrets, la qual cosa suscità, probablement, l'admiració i l'interès de la novellista, que, com he destacat, també s'hi sentia

25. Notem aquesta oposició constant entre els dos sexes, amb una visió negativa dels personatges masculins.

26. Gwenhaél PONNAU, *La folie...*, 1997, p. 96.

atreia. Rodoreda, inspirant-se en un personatge de la novel·la poc important, Felip de Bearn, general valent que cus vestits per a les nines, es centrà en aquesta figura, que farà igualment obsedida per les nines i per la costura, marcada per una ambigüitat sexual —ben present en tota l'obra villalonguiana i a *La meva Cristina i altres contes*—; però, en Rodoreda, tots aquests trets arrenquen de la infantesa del personatge, per assenyalar novament el relleu d'aquest període, una infantesa de fill d'una dona que volia una nena i que el va vestir i tractar com si en fos una. Semblantment a la novel·la de Villalonga, Rodoreda també va recórrer a l'estructura epistolar, en aquest cas a la carta d'un home que, al costat del jove Bearn, va viure una experiència nocturna i traumàtica, de la qual vol deixar constància, malgrat la dificultat, la impossibilitat, gairebé, d'aconseguir-ho a través de la paraula. Una experiència, a més, plena de dubtes, de vacil·lacions. Fonamentalment incerta, com esdevé constant en la literatura fantàstica:

[...] sigui perquè ja em començava a encomanar la bogeria o sigui perquè les flametes de les candeles es movien molt per culpa del vent que havíem fet remenant papers, el cas és que em va semblar que les tres nines se'l miraven i que la del mig la que en el dibuix duia els braçalets de vellut reia una mica.

Però, el que s'intueix fantàstic —perquè es tracta només d'una insinuació—, és que les nines, de les quals el jove Bearn tenia cura maternal i devota, semblen haver esdevingut humanes —«el vidre dels ulls era igual que el del ulls de jove senyor de Bearn»—, mentre que, en morir, aquest personatge s'ha convertit una mica en nina, en ulls de nina, si més no: «Tenia els ulls oberts, de vidre de nina.» Hi ha, doncs, com una mena de transvasament, de comunió, entre l'home i les nines.

També el protagonista d'«El senyor i la lluna», després dels viatges en aquest satèl·lit, esdevé un ésser estrany, amb marques de la seva experiència nocturna a la cara, una cara que ha esdevingut lunar: blanca i amb clots. Mentre que el protagonista de «La meva Cristina», que com Jonàs ha de viure al ventre d'una balena —un tema tractat diversament a *Nabí* per Carner, amic seu de París—, es transforma en una mitja perla, després de la seva experiència d'enclaustrament, una vivència que el fa inassimilable a la societat. I és que, Rodoreda sembla dir- nos, a través dels personatges, com les experiències intenses, les passions profundes —que poden esdevenir malalties—, mitguen la soledat i ens fan companyia, però intensifiquen la diferència i poden fer voejar o caure en la fol·lia. Ens transformen i ens fan semblants a allò pel que hem viscut, a allò que hem estimat amb passió. I, per tant, ens separen de la convenció. Com s'esdevé, probablement, amb l'escriptura en el cas de Mercè Rodoreda. Perquè, creadora autèntica, les influències literàries són decisives;

però sota d'elles hi ha, també i sobretot, una experiència de la vida, una visió del món, una visió, aquí, des de la soledat. Un punt de vista que neix de l'aïllament, de la marginació: una encertada, una original perspectiva. I per aquesta soledat, per aquesta manca d'afecte i de companyia, que palesa el relleu de la mirada a *La meva Cristina i altres contes* i, també, a *Vint-i-dos contes* (amb la mirada no és pot posseir res, Tàntal ho demostra), hi ha en els personatges de l'autora, una voluntat, un desig de palpar tactes suaus: la seda, sobretot; una seda que Mercè Rodoreda, costurera experta i atreta per les robes, pels teixits, devia apreciar particularment. El protagonista de «Carnaval», que en una mateixa nit troba i perd la companyia d'una noia, li queda a les mans un deix de seda; la narradora de «La mainadera» fa que la nena de la qual té cura, li posi la maneta darrera del coll, perquè serà «Bufandeta de seda»; el senyor que va a la lluna, explica que «El terra era de seda, de galtona de flor blanca...» Ara bé, aquesta carícia, que els personatges rodoredians busquen desficiosos, només la trobarà la protagonista de «Semblava de seda», el darrer conte d'aquest bloc, una costurera gran que, en les ales alhora terribles i protectores de l'àngel de la mort, romandrà arraulida en acabar-se el conte. Unes ales de seda, per fi. I d'aquesta manera es confirma una mena de mitificació de la mort que s'imposa, de manera progressiva i sàvia, en la producció rodorediana, una producció marcada per la influència dels romàntics alemanys i per Baudelaire, entre d'altres autors, que han glorificat el traspàs, i que van atreure molt la novellista catalana.

Mercè Rodoreda, doncs, després d'haver deixat constància a *Vint-i-dos contes* del que ha vist i viscut, sobretot —l'amor, la crueltat, les guerres...—, explorarà, a *La meva Cristina i altres contes*, uns paratges més impenetrables i recòndits: els de la intimitat humana, on nien les obsessions, les culpes, les pors, la folia... A través d'una literatura fantàstica molt original. I d'aquesta manera, els contes assoleixen aquesta gran força d'expressió, aquesta intensitat que tant l'atreia dels de Mansfield, però en unes narracions ben diferents, molt personals i, sobretot, força més inquietants. Uns contes que esdevenen, en general, una metàfora sovint colpidora de l'home i del món. Un home i un món, secret, misteriós, finalment, terrible i poètic alhora.

2. «VIATGES I FLORS»: LA FUGIDA DE LA IMAGINACIÓ

Mes pays imaginaires; sortes d'États-tampons,
afin de ne pas souffrir de la réalité.

HENRI MICHAUX

2.1. MICHAUX I RODOREDA

Viatges i flors és, indiscutiblement, un dels reculls més singulars de la literatura catalana contemporània i el més original de Mercè Rodoreda, creadora autèntica que defuig el que és convencional, per a la qual la literatura és sempre un repte, una superació.²⁷ Una superació per trobar i, sobretot, de trobar-se, per anar al fons de si mateixa, que vol dir de l'home i del món, sempre al centre de la seva producció. D'altra banda, resulta difícil classificar *Viatges i flors* —cas que la classificació resulti necessària—, perquè no es tracta pas d'un recull de contes en la línia dels tres primers de l'autora, més clàssics en aquest sentit; així doncs, no empra el mot conte en el títol —a diferència dels llibres anteriors—, un mot que assenyala un gènere, que vol dir la voluntat de plegar-se a una convenció.²⁸ Probablement, podríem trobar una explicació a la indefinició de *Viatges i flors* en la influència, o millor dit, en la inspiració de cara a la redacció d'un autor nascut a Bèlgica, però que va viure a França, Henri Michaux, un autor inclassificable, secret i molt valorat, el qual volia trencar amb l'encasellament dels gèneres. De fet, s'ha destacat que, en Michaux, hi ha una mena d'indiferència pels gèneres i que la seva obra «semble les traverser tous sans jamais s'arrêter à aucun».²⁹ Confirmaria, a més, aquesta

27. Vegeu la interpretació ben interessant de Margarida CASACUBERTA, «Sobre viatges i flors», a *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, PAM, 1998, p. 377-397.

28. Recordem que els tres reculls anteriors es titulaven *Vint-i-dos contes*, *La meua Cristina i altres contes* i *Semblava de seda i altres contes*, títols triats per l'autora.

29. Raymond BELLOUR, «Introducció» a Henri MICHAUX, *Oeuvres complètes*, vol. 1, París, Gallimard, 1998, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. xxiv.

voluntat de novetat, l'esment en la contraportada *Viatges i flors* —escrit per la mateixa Rodoreda—, del nom d'un altre autor francès, viatger real però també imaginari, J. M. G. Le Clézio; pensem que aquest valorat narrador s'ha relacionat, també, amb Michaux i és autor, entre d'altres llibres fantàstics de *Voyages de l'autre côté*, *Le livre des fuites*, *L'inconnu sur terre...* Al primer llibre, de títol prou significatiu dels seus propòsits, Le Clézio relata el viatge d'una noia, que, fins i tot, pot esdevenir invisible, a la lluna, al sol, a l'interior d'un arbre..., i podem llegir-hi uns mots ben concordants amb la voluntat rodorediana: «Le pays silencieux, c'est aussi le pays de soi-même, celui qui te permet d'entrer dans ton ventre et de vivre caché.»³⁰

Pel que fa a Michaux, es tracta d'un autor de forta personalitat i originalitat, l'obra del qual s'acostuma a relacionar amb la poesia, que ell considera tanmateix una qualitat que es pot trobar arreu i no pas únicament en un gènere determinat; i és que, segons René Bertelé, «symbolisme, dadaïsme, futurisme, surréalisme: on sent bien que ces mots ne suffisent pas à rendre compte d'Henri Michaux».³¹ Aquest autor, a més, es va sentir molt atret per tota mena de viatges, per viatges reals però, també, per viatges fantàstics —per «fugides» com les acostuma a denominar— que resulten més positius, més satisfactoris, finalment, segons ell, que no pas els reals. Per confirmar aquest interès per Michaux, cal destacar que Rodoreda va demanar a l'escultor Apelles Fenosa —amic de tots dos i als quals va fer un bust—, que li presentés Michaux, un home molt solitari, que s'hi va negar. Pel que fa als viatges reals de Michaux, podem esmentar *Un barbare en Asie*, on narra l'estada als països orientals —Japó, Xina..., una cultura que el va interessar molt—, un llibre que possiblement Mercè Rodoreda va llegir, «per escalfar-se», segons escriu a Prat, ja l'any 1953.³² Pel que fa als segons, als viatges fantàstics, els viatges que es poden fer sense moure's de casa, que no demanen cap desplaçament físic, en pot ser un excel·lent exemple el volum que porta un títol prou explícit, *Ailleurs*. Dividit en tres apartats, «Voyage en Grande Garabagne», «Au pays de la magie, i «Ici, Poddema», és un llibre que va interessar molt Rodoreda i que, a més, va influir la seva obra de llavors. Es tracta d'aquells viatges somniats, que neixen de la imaginació, que es fan únicament en la intimitat d'aquell que sent la necessitat de fugir de la convenció, de la quotidianitat, d'allò proper. *L'espace du dedans*, va titular Michaux una antologia dels seus escrits, per asenyalar aquest endinsament interior que caracteritza la seva obra. De fet,

30. J. M. G. Le Clézio, *Voyages de l'autre côté*, París, Gallimard, 1975, p. 35.

31. René BERTELÉ, *Henri Michaux: «Poètes d'aujourd'hui»*, París, Seghers, 1978, «Une étude, un choix de poèmes et une bibliographie», p. 15.

32. No sé si aquest llibre és el que esmenta a Joan Prat, que es troba a Ginebra per motius de feina, mentre ella s'ha quedat a París, amb un títol que no he sabut trobar «Ahir a la nit, per escalfar-me vaig llegir "En souvenir de Barbarie"» (1 juliol 1953).

va ser probablement la gran originalitat, una fantasia ben peculiar, el que va atreure la novel·lista de l'obra de Michaux. Perquè els trets més rellevants de les flors i dels viatges que Rodoreda explica a *Viatges i flors*, ja que l'autora sembla remuntar-se a l'oralitat de la narrativa primitiva, a la fantasia dels contes i llegendes populars —a l'origen mateix de la literatura, de fet—, és la llibertat sense límits que dona la imaginació. La subversió que acostuma a arrossegar, també, i d'aquí naixeria el lligam amb Michaux i Le Clézio. En aquest sentit cal remarcar, per assenyalar l'estreta comunicació existent entre vida i obra en el cas de la novel·lista, semblantment a Michaux, que la voluntat de fugir és el tret més distintiu del seu caràcter, segons ella mateixa va destacar en respondre el cèlebre «Qüestionari Proust», *La Vanguardia* (14 octubre 1979). Aquesta voluntat de fugir té una altra manifestació en l'autora, el desig de dormir, que va dir que era una de les coses que més li agradaven; i és que en ambdós casos s'aconsegueix que la realitat quotidiana desaparegui, esborrar-la, per entrar en una altra, la dels somnis, únicament subjectiva, i marcada per la fantasia i la nocturnitat.³³

L'ascendent de Michaux —que vol dir les afinitats amb aquest autor—, o millor dit, la concreció d'aquest ascendent, es pot situar, ben probablement, a inicis dels seixanta, quan Mercè Rodoreda comença la redacció d'unes flors irreal i molt personals, ella que sentia una particular atracció per les flors de veritat, unes flors que procurava sempre tenir al voltant seu, fins i tot, quan les circumstàncies històriques resultaven poc propícies, per exemple quan vivia en dues cambretes de minyona a París, sense aigua corrent. I per esmentar novament la importància de Michaux, cal tenir ben present que aquest narrador va ser el creador d'una fauna i d'una flora del tot imaginativa, amb noms inventats, estranya i terrible alhora, però que aconsegueix que esdevingui ben natural, semblantment a la novel·lista catalana. I l'ascendent del creador francès es reflecteix, també, en l'escriptura d'una novel·la singular, redactada contemporàniament, *La mort i la primavera*, iniciada immediatament després de *La plaça del Diamant*, l'any 1961, on Rodoreda crea un autèntic microcosmos, amb una cosmogonia pròpia, fins i tot, poblat d'una flora i d'una fauna fabulosa, un poble amb costums singulars, uns aspectes que l'acosten a Michaux; es tracta, doncs, d'una creació total, d'un món únicament personal, que demostra el poder d'invenió de la paraula: «Una novel·la són paraules», va escriure Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat*. Cal destacar també que, d'altra banda, Michaux obre una nova via d'escriptura, amb un estil

33. «Quan era jove menjava qualsevol cosa: llagosta o pa amb tomàquet. Si podia, dormia sense parar. És el que m'agrada més de tot». Entrevista de Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1966). Recollida a *Grans Catalans: Obra completa*, vol. 6, Barcelona, Proa, 1994, p. 256-265.

molt personal que defuig la literatura més convencional, com sembla voler-ho fer Rodoreda a inicis dels seixanta; de fet, Michaux pertany a una nova generació, que semblantment a Gide, un autèntic *maitre à penser*, volia iniciar un camí literari renovador. Ara bé, *La mort i la primavera*, una novella imaginativa i novedosa, representà un fracàs per a Rodoreda, que no va poder-hi posar un punt i final, la qual cosa la desanimà i va fer que deixés de banda aquesta obra, que vol dir aquest intent. Per demostrar-ho, la següent novella que va escriure va ser *El carrer de les Camèlies*, més a prop de *La plaça del Diamant* que no pas de *La mort i la primavera*, com veurem. A aquesta línia, difícil evidentment, retornarà vint anys més tard, a final dels setanta, quan escriu «Viatges a uns quants pobles», l'altre apartat del recull, que sortirà l'any 1980.³⁴ Llavors, de fet, havia acabat o redactava, al mateix temps, una novella que es pot relacionar amb *La mort i la primavera*, malgrat les diferències, una novella que va titular *Quanta, quanta guerra...*, quan, autora ja en ple èxit, volia escriure una obra que, justament, no agradés a ningú, segons confessió pròpia. Aquesta declaració és un clar exponent de la seva forta individualitat, d'una certa però dissimulada subversió que la caracteritza, i que no ha estat prou remarcada. Potser la perícia aconseguida amb el pas dels anys, potser una seguretat personal més gran, van permetre el que havia estat impossible anys enrere, acabar una novella d'aquestes característiques, sense entrar aquí en les similituds i les diferències entre ambdues obres.³⁵ És una explicació plausible que justificaria, a més, la publicació, llavors, de *Viatges i flors*, un llibre iniciat vint anys enrere. I aquest fet és un exemple dels «misteris de la creació», perquè segons Rodoreda apunta en la contraportada a la primera edició del llibre,

Els dos reculls de narracions de *Viatges i flors* han estat escrits en dues etapes i d'una manera molt diferent l'un de l'altre. *Flors de debò* va durar una eternitat i va ser escrit a Ginebra. Flors estranyes, insòlites, una flora bellíssima que a l'autora li anava esdevenint natural. Ara naixia una flor de debò, més endavant naixia una altra flor de debò. El recull no es va donar per enllestit fins al cap d'un parell d'anys i va ser tancat en un calaix. En canvi, «Viatge a uns quants pobles» va ser escrit a Romanyà de pressa i no fa gaire temps. Són misteris de la creació impossibles d'elucidar.

En efecte, l'any 1960 deduïm, per la resposta de Joan Prat —manca la carta de Rodoreda—, que la novellista redacta unes flors singulars i vol esmentar el nom de Michaux per assenyalar el lligam amb aquest escriptor. La resposta

34. L'any 1969, ja havia publicat algunes «Flors de debò», a *El Pont*, núm. 35, p. 33-35.

35. Vegeu, en aquest sentit, Carme ARNAU, *Miralls màgics*, Barcelona, Edicions 62, 1990, coll. «Llibres a l'abast», p. 95-103.

de Prat és aquesta: «Les teves Flors no poden fer pensar de cap manera en la Matute —afortunadament. No cal, doncs, que facis cap al·lusió a Michaux.» (15 gener 1960). En aquesta mateixa carta, Prat li proposa tres títols per al recull, uns títols molt encertats: «Botànica per als innocents», «Elements de botànica», «Flora increïble»;³⁶ tanmateix, Rodoreda en triarà un altre de ben diferent, on surt el mot «flor», que volia evitar Prat, amb un doble sentit i una evident ironia: «Flors de debò». Paral·lelament, també pensava escriure un llibre sobre animalons, amb el títol provisional de «Bestioles». Tanmateix, el llibre no va veure la llum, però la voluntat de crear una flora i una fauna personal s'emmiralla a *La mort i la primavera*, on hi ha flors màgiques i animals inventats, fins i tot, pel que fa a llurs noms: els llunts, per exemple, una mena de llops que volten per l'indret. I els costums singulars del poble descrit, uns costums sovint tan terribles com inexorables, s'inspiren en la lectura de Michaux i, concretament, de «Voyage au pays de la magie». Podem certificar aquest lligam perquè Mercè Rodoreda copia, entre cites i fragments d'altres autors, un d'«Au pays de la magie». Precisament on, aquest, de manera imaginativa, Michaux expressa un dels temes centrals de la producció rodorediana: les relacions matrimonials conflictives, presentades des d'una perspectiva masculina.³⁷

Les mauvais ménages constituent un danger magique et l'on a vu toutes les habitations d'un village tomber en poudre, consumées par la violence des sentiments hostiles d'un mari pour sa femme, sentiments qu'il essayait de peut-être lui même de dissimuler jusque-là, quand, le village s'écroulant en poussière, il dut se rendre à l'évidence.

Així, doncs, a la novella de Mercè Rodoreda apareixen costums i figures inquietants, que provoquen la por del narrador —i evidentment del lector—, uns homes sense cara, per exemple, aquells que tenen el rostre arrencat, després d'haver-se sotmès a un ritual característic del poble sense nom: el pas d'un riu; de manera semblant a «Au pays de la magie», Michaux explica que aquest és, justament, un càstig de l'indret: «Là les malfaiteurs, pris en flagrant délit, ont le visage arraché sur-le-champ. Le mage bourreau aussitôt arrive.

»Il faut une incroyable force de volonté, pour sortir un visage habitué comme il est, à son homme.»

36. Prat, de fet, no vol que en el títol surti el mot «flors», per evitar l'associació amb Gasol, autor de *Fleurs* (1943), i li escriu que «Preferiria "Elements de botànica", o una cosa per l'estil —"Botànica per als innocents", "Flora increïble", etc...» Tanmateix, en la carta del 21 de gener de 1960, podem llegir que «"Flors de debò" em sembla un títol excel·lent».

37. Henri MICHAUX, *Ailleurs*, París, Gallimard, 1984, p. 156. La primera edició és de 1948. AMR, 6.2.2/15.

I evidentment, el qui contempla una cara sense rostre té un malson de per vida, o, per dir-ho com Michaux, «Qui en a vu un se le rappelle à tout jamais. Il a ses cauchemars pour se le rappeler.»³⁸ Però, a més, si en el singular país, descrit per l'autor d'origen belga, eduquen alguns nens amb una mena de bena als ulls, al creat per Rodoreda, embenen els ulls de les embarassades perquè no s'enamorin de cap altre home, per fer que el desig no arribi a néixer. El desig, de fet, és una de les quatre emocions —juntament amb la tristesa, la joia, la por—unes emocions que, per camins diversos, incorpora Mercè Rodoreda en totes les ficcions. Tanmateix, no hi ha només aquests paral·lelismes entre les dues obres, en podem esmentar alguns més: en les dues comunitats les plantes tenen propietats màgiques, hi ha una mena de rituals que envolten l'enamorament... La inspiració de Michaux resulta força clara —hi ha, fins i tot, algunes evidents intertextualitats—, malgrat les lògiques diferències. Però, Mercè Rodoreda incorpora aquest món de característiques tan singulars en una novel·la, amb la qual cosa aquest univers assoleix més amplitud, més volada, però perd la lleugeresa característica de les obres de Michaux, que escriu únicament «relats breus», per denominar-los d'alguna manera. Obres fragmentades, una fragmentació en la qual s'ha vist un tret destacat de la modernitat, un aspecte que arrenca ja de Baudelaire. A més, desapareix de *La mort i la primavera* l'humor i la ironia, ben característiques de Michaux, que Rodoreda incorpora, en canvi, a *Viatges i flors*, més fidel en aquest sentit a l'esperit de l'autor francès. De fet, resulta particularment difícil escriure una novel·la, que vol dir un text llarg, amb aquesta fantasia tan personal, amb una història que la vertebrï, a més. Probablement la fantasia és més adient per a la narració breu, com ho demostra Michaux, i d'altres creadors que podem esmentar, Borges, Poe —que també van interessar Rodoreda, com he apuntat—, uns autors que no van escriure cap novel·la. L'estil de Michaux, amb la creació d'una escriptura personal, «esperanto líric», l'ha denominada Bertelé, resulta més adient per a la narració breu.

Però, a més d'escriptor, Michaux va ser també un pintor destacat que s'interessà, sobretot, per la vida interior; per Bertelé, es tracta d'un autèntic surrealista, perquè aboleix les paraules i ens lliura en estat pur «les produits souterrains de l'esprit»;³⁹ i és que Michaux, per transitar-se a si mateix en un personal i profund viatge, fins i tot, realitzà experiències amb la droga, amb la mescalina, concretament; segons Jean Starobinsky, pel que fa a aquesta pintura,⁴⁰

38. MICHAUX, *Ailleurs*, 1948, p. 142-143.

39. René BERTELÉ, *Poètes...*, 1978, p. 20.

40. Jean STAROBINSKY, «Témoignage, combat et rituel», a *Henri Michaux*, París, Éditions de l'Herne, 1966, coll. «Cahier de l'Herne», p. 413-419.

Nous n'avons pas la moindre difficulté à entrer dans la peinture d'Henri Michaux, où à nous laisser pénétrer par son action. Tant elle nous paraît correspondre à la vérité de nos fibres, au fonctionnement de notre appareil nerveux: tant elle nous paraît fidèle à la trame universelle de l'humain, à ce pouvoir créateur qui est au coeur du SENTIR.

De fet, Michaux volia lligar escriptura i pintura, perquè com ha estat notat, «le passage du dessin à l'écriture, et vice-versa, est chez Michaux une obsession».⁴¹ I, en enfrontar-nos amb la seva pintura, ho fem amb aquest *sentir*, tan insistent, que vol dir que entrem en el món dels sentiments, aquest món que interessà particularment Mercè Rodoreda. Esmentem que l'autora també va pintar, defugint com Michaux, el que ell va denominar «l'abominable realitat». Rodoreda sembla haver-se lliurat a la pintura en un moment puntual de la seva vida, primera meitat dels anys cinquanta, una dedicació que després deixà de banda. Les seves obres defugen la línia figurativa i es poden relacionar amb Michaux, però també amb Klee, Picasso, Miró. O amb Sucre i Dubuffet, és a dir amb l'art brut, amb el qual se l'ha comparada arran d'una exposició pòstuma de les seves obres, «és a dir aquell art que es desenvolupa de manera espontània, que el desenvolupen els nens, els desequilibrats i un cert tipus d'afeccionats, aquell art que no segueix estil ni teories sinó que neix de manera irreflexiva, de l'inconscient».⁴² En el cas de «Flors de debò», Rodoreda, de manera significativa, pensa també a lligar pintura i escriptura, o viceversa, i concretament en el nom de Miró per decorar-les; les seves intencions, doncs, són ben similars a les de Michaux. Prat, però, que li contesta que no sap pas com es podrien posar en contacte amb Miró, li suggereix que sigui ella mateixa qui les il·lustri.⁴³ I el nom de Miró resulta ja prou significatiu dels gustos i interessos de la novel·lista, esmentat també com veurem a *Jardí vora el mar*. De fet, cal citar les paraules d'un pintor que va atreure els dos narradors, Paul Klee: «écrire et dessiner sont semblables en leur fond».⁴⁴ Però, a més, «Dans la peinture, le primitif, le primordial mieux se retrouve.»⁴⁵

Ens situem, en realitat, en un moment de renovació pictòrica —a més de literària—, un moment en el qual es va prendre en consideració la pintura dels

41. Michel BUTOR, «Le rêve d'une langue universelle», *Magazine littéraire*, núm. 364 (abril 1998), p. 33.

42. Francesc MIRALLES, «La pintura com a retrobament» a *Mercè Rodoreda: Obra pictòrica*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1991. Es tracta del catàleg de l'exposició que aplegava bona part de l'obra pictòrica de Mercè Rodoreda a Altarriba Art, 1991.

43. Vegeu Carme ARNAU, «Introducció», a *La mort i la primavera*, Barcelona, IEC, 1997, p. 35-38.

44. Michel BUTOR, «Le rêve d'une langue universelle», p. 33.

45. Mots de Michaux, citats per Jean-Xavier RIDON, *Henri Michaux. J. M. G. Le Clézio: L'exil des mots*, París, Kimé, 1995, p. 33.

alienats, dels infants, de les persones sense formació..., perquè és volia abastar una mirada que no fos la tradicional, sotmesa en general a la raó, a la convenció i, també, a l'educació. En molts casos, la intenció era retornar a la infantesa, reconquerir aquest període de peculiar originalitat, on tot apareix com un començament, a través de l'obra artística. I no eren altres les intencions de Michaux i de Rodoreda. En aquest sentit la novel·lista escriu a Joan Prat que ha anat al Museu Pedagògic a veure una exposició de nens de països llatinoamericans, però que⁴⁶

només estan una mica bé les dels vaillets de quatre a sis anys, però no es poden ni comparar amb *aquelles pintures meravelloses d'imaginació i d'imprevist* de Bordeus. Aquelles de criatures angleses, te'n recordes?

Destaquem el que Rodoreda valora ara de l'exposició, perquè és el mateix que ella vol assolir, llavors, a través de la pintura —i de l'escriptura—, l'imprevist, el que és inesperat i neix de la imaginació, relacionable amb la infantesa. O l'inconscient.⁴⁷ També pel que fa a la pintura, Michaux va tenir uns interessos semblants: «...—tableaux de Magritte, peintures d'alienés ou dessins d'enfants—, une matière dont les événements se fixent en evocation plus qu'ils n'entrent en une forme narrative».⁴⁸

Però si la sorpresa i la fantasia són trets que caracteritzen els reculls de Michaux i de Rodoreda, tot queda sotmès a un control rigorós —semblantment a aquell que propugnà Poe, com he destacat a l'apartat anterior—, i hi ha una brevetat, una mena de concisió, i fins i tot, precisió en la imaginació que s'hi desplega. D'altra banda, també, sobresurt en el peculiar estil de tots dos una oralitat, un *tête à tête* planer amb el lector, que ajuda eficaçment a fer que tot el que s'hi explica, per fabulós que sigui, sembli «de debò», com ja ho anuncia l'encertat títol de les flors rodoredianes. Per aquest camí, de fet, el lector s'ho empassa tot, creu fermament el que es narra amb tanta naturalitat i convicció. I és que es tracta d'un món, en el cas de Michaux, però aplicable també a Rodoreda, que té poc a veure amb el que coneixem, però que s'imposa a nosaltres amb una rotunditat idèntica. D'altra banda, si en aquest món conviuen, com en un matrimoni perfecte, la tragèdia i l'humor, es tracta d'un humor subtil i molt gràfic, profundament visual, un tret de tots dos autors; d'«humor belga» es va qualificar el de Michaux, pel fet de poder-lo relacionar

46. La cursiva és meua. Carta des de París del 27 de juliol de 1953.

47. Rodoreda, en una carta on explica a Joan Prat l'excitació que sent quan pinta, comenta la sensació estranya que experimenta: «A més em sembla que em torno boja; mentre faig un quadre no passa res, vaig fent, però un cop els he acabat, tinc la impressió que ja els he vist, exactes, en alguna banda» (13 juliol 1953).

48. Raymond BELLOUR, *Oeuvres...*, 1998, p. XL.

amb el d'importants pintors d'aquest origen: Ensor, Magritte... També la pintura juga un paper important en la vida i l'obra rodorediana: li agradava contemplar-la en exposicions i museus, a més de practicar-la escadusserament, i la seva obra n'és deutora.⁴⁹ A més, cal esmentar un altre lligam entre ambdós creadors, una «poeticitat» igualment poc convencional, per denominar-la d'alguna manera, en la qual, en el cas de Mercè Rodoreda, la més estricta quotidianitat i els elements més eteris —i de vegades literaris— es fonen de manera estreta.

Tanmateix, la lleugeresa de *Viatges i flors* i, també, la imaginació i l'humor no poden dissimular un profund pessimisme, que es reflecteix tant en la situació de l'home en el món, una situació plena de submissió i d'angoixa, com en el mateix món descrit, sobretot pel que fa als costums i rituals que s'hi imposen —aquest darrer aspecte a l'apartat «Viatge a uns quants pobles». Una visió igualment desolada és ben present també en Michaux, no debades ambdós autors van viure en una època particularment dramàtica, enmig de guerres i de cruels exterminis. I és que, fins i tot, en l'univers tan profundament imaginatiu de Mercè Rodoreda, que ha trencat tot fil que el pugui lligar a una realitat convencional, a un referent real —un fil encara present a *La meua Cristina i altres contes*—, la guerra hi fa acte de presència repetidament, per posar un exemple significatiu, la guerra o les guerres, però sobretot la desolació i la mort que deixa en passar. De fet, en aquestes flors, en aquests pobles, hi podem veure emmirallades les conductes reprovables dels homes i, alhora, el clima inhumà —que, de vegades, pot semblar una burla cruel—, que caracteritza l'època viscuda pels dos autors. D'una visió de l'home interior, present en els tres reculls precedents, Mercè Rodoreda passa a reflectir-ne una del món en general, global. Una denúncia, també.

I per continuar amb els paral·lelismes, si un bon nombre de personatges rodoredians experimenten una sensació persistent d'angoixa, el mateix s'esdevé en el cas de Michaux, que va destacar que «plus souvent à l'origine de l'écrivain il y a un malaise, une gêne». O per dir-ho com Bellour, «La santé de Michaux est justement son oeuvre, elle qui nomme ce qu'on peut appeler sa difficulté à vivre.»⁵⁰ L'escriptura, doncs, com a alliberació, com a salvació, com a deslliurament de l'angoixa, de la soledat i, fins i tot, de la folia que rau en la més profunda intimitat de l'home. D'aquesta dificultat de viure, de fet. Com a catarsi, també, segons la novel·lista catalana.⁵¹ Es tracta d'una folia

49. He destacat en un llibre de propera aparició, *Una lectura de Mirall trencat*, que l'estil rodoredià és profundament visual, amb influències de la pintura i, també, del cinema.

50. Raymond Bellour, *Henri Michaux*, París, Gallimard, 1986, p. 50.

51. «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2 juliol 1991). A la pregunta de Carme Arnau, «Penses que la novel·la pot ser considerada una catarsi?», Rodoreda va contestar: «Sí, ho és. És una catarsi».

que en un moment o altre voregen nombrosos personatges rodoredians, una folia que acostuma a néixer de l'aïllament, de la soledat. De la por. Una folia lligada, també, a la intensitat i a la singularitat de la creació en el seu cas.⁵² En aquest sentit, va confessar Mercè Rodoreda que, si no hagués pintat o escrit, «m'haurien hagut de tancar».⁵³ «Qui cache son fou meurt sans voix», s'ha escrit. «Escrivint, escrivint la senyora s'ha normalitzat», va apuntar Mercè Rodoreda per destacar aquest paper benefactor de l'escriptura també en el seu cas.⁵⁴

2.2. CONSELLS PER TRACTAR AMB LES FLORS

La flora de «Flors de debò», les trenta-vuit flors fantàstiques que integren l'apartat, no tenen cap lligam entre si, únicament el fet de tractar-se d'elements d'una mateixa espècie, a diferència de «Viatges a uns quants pobles». Ara bé, en tots dos apartats hi ha un narrador explícit, un jo, que s'adreça al lector, un tu, de manera ben diversa de les altres obres de Mercè Rodoreda, i com s'esdevé en la producció de Michaux; de fet, l'autor és a tot arreu present gràcies a aquest jo, del qual «les modalités variables incluent le "je" le plus intime, le plus immédiat, celui qu'on peut de façon bien indécidable, tenir pour l'écrivain et l'homme même».⁵⁵ Pel que fa a *Viatges i flors*, a través d'una primera persona, el narrador s'adreça al lector, al qual tracta d'ensinistrar, com si fos una mena de mestre, sobretot pel que fa a l'apartat de les flors on, malgrat la manca d'identitat i de consistència, és l'únic fil conductor del relat, com si es tractés realment d'un llibre de botànica convencional —pensem en els títols proposats per Prat: «Elements de botànica», «Botànica per als innocents»... I d'aquí la voluntat de ser clar, didàctic i precís, una voluntat que caracteritza aquest apartat, que, d'altra banda i en evident contrast, és fantàstic. El narrador, de fet, demostra tenir una experiència sobre les flors que manca al lector, uns coneixements que li vol transmetre, perquè li poden ser útils i, fins i tot, en algun cas, necessaris. Tanmateix, les flors són imaginatives i el lector és real: de què li poden ser-

52. Sovint es refereix a la mena de folia que experimenta quan pinta. Vegeu la nota 47.

53. A l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel, explica Rodoreda que «Em vaig posar a pintar seguint a Klee com una desesperada. Havia de fer una cosa o altra que m'agradés al costat de les que havia de fer per força, perquè estic segura que, si no, m'haurien hagut de tancar.» «Mercè Rodoreda o la força lírica», recollit a *Grans catalans: Obra completa*, vol. 6, Barcelona, Proa, 1994, p. 256-266.

54. A *Cartes...*, 1985, p. 42, llegim que «Escrivint, escrivint, la senyora s'ha normalitzat —valgui equilibrat— una mica. I escriu? Què? Una obra de teatre!»

55. Raymond BELLOUR, *Oeuvres...*, 1998, p. xx.

vir aquests consells?⁵⁶ Aquest diàleg, la recerca d'aquest contacte entre dues figures situades en mons antagònics, el real i el de ficció, sembla una mena de recurs per accentuar, tot negant-la al mateix temps, l'oposició real/imaginari. Però, finalment, esdevé sobretot la manera convincent de crear una flora que sigui com de debò, seguint la voluntat de l'autora. A més, en relació amb les «Flors de debò», el narrador ensinistra el lector en el comportament que li cal seguir amb les que trobi al llarg de la vida —una trobada que no s'efectuarà mai, evidentment—, i, d'aquesta manera, s'estableix un contacte tan estret com impossible, del qual neix probablement aquest somriure, que l'autora adreça al lector, i que ens diu que és aquest recull: «En el fons del fons aquest llibre no és altra cosa que un somriure.» I és que rarament el narrador es limita a fer una descripció, i gairebé sempre procura establir aquesta relació amb el lector. De fet, un altre títol adient per aquest apartat tan original podria ser: «Consells per tractar, per relacionar-se amb les flors». I és que les flors rodoredianes són profundament antropomòrfiques, van molt més enllà del que ens podria fer creure la seva aparença vegetal externa.

En efecte, el narrador és un bon conseller, una mena de mestre per al lector, que és des d'aquesta perspectiva com un neòfit, al qual cal ensinistrar. De vegades, aquests consells són merament superficials i es resumeixen en exposar la manera més adient de contemplar una flor. Amb una gran confiança, amb una extrema naturalitat, de fet, el narrador s'adreça al lector», que sembla així «un dels seus», i li indica, per exemple, que la millor manera d'observar la flor Felicitat és estirat per terra. O pel que fa a la Gota de Fel, que

no taca ni la roba ni la pell. Ara bé, si et va a l'ull, estàs perdut. És com una fuetada. I, per la vida, no hi veus a tres pams més enllà del nas.

O pel que fa a la flor Màgica, quan aconsella al lector —a qui si no?— que no vagi al bosc dels miralls trencats, perquè «Així que hi entres et quedés sord», però, a més, «[...] alguna cosa s'agita entre les fulles... Catacrac!... Ja t'ha petat, i, abans de caure a terra —el tros de mirall trencat—, fet miques, ja vas amb l'esquena pintada d'argent. A servir d'esquer.»⁵⁷

Però hi ha d'altres consells més profunds, més necessaris per poder-se acarar amb les flors, i és que, amb una lectura una mica atenta d'aquest breu i

56. Aquest aspecte també podria ser aplicat a Michaux i és notat per Delphina TODOROVA, «La structure linguistique du narrateur», a *Henri Michaux*, 1966, p. 119.

57. Evidentment, aquest bosc, el dels Miralls Trencats, sembla anunciar, ja a partir del nom, la novel·la rodorediana, *Mirall trencat*, perquè com s'esdevé a la part central d'aquesta obra, amb l'esmicolament d'un mirall: «A cada tros de mirall palpita lluent, ardent, vacil·lant, un bocí d'aquelles vides...»

dens apartat, ens podem adonar que no són ben bé flors, i que els consells que el narrador ens dóna es refereixen, de vegades, a la manera de poder tirar endavant a la vida; de poder suportar-la i, fins i tot, de vegades d'aconseguir sobreviure; un exemple podria ser el consell que el narrador ens ofereix davant de la flor Disfressa, que representa, de fet, una relació de dependència destructiva, com ho pot esdevenir l'amor; i és que, en aquest cas, malgrat l'humor i la lleugeresa de la descripció —com ho demostra la solució proposada—, existeix un perill real per a la persona que ha establert un contacte amb aquesta flor, perquè

quan ets ben seu, d'una estrebada es desarrela i desapareix. L'única manera de salvar-te'n és saber-la veure a temps i regar-la amb sulfurant.

De vegades les flors poden representar sentiments, uns sentiments que són també susceptibles d'oferir-nos un ensenyament de la vida: una iniciació. O són la vida *tout court*. Davant de la flor Tristesa, que representa aquest sentiment, com assenyala el seu nom —un sentiment que atreu particularment Mercè Rodoreda—, el narrador ens diu que cal defugir la compassió, plànyer o plànyer-se, perquè aquesta emoció pot esdevenir, finalment, nociva, i és que «Si li dius "pobreta" estàs perdut». Pel que fa a la flor Negra, se'n fa un ungüent que si te'l poses on cal —sempre hi ha aquesta precisió en els costums, en els rituals per extravagants que siguin—, perquè ha de ser «darrera de les orelles, entre els dits dels peus, a la part interior de la cuixa esquerra... [...] despertes amb una pena tan grossa que no et deixa respirar». Però és la pena, justament, el que dóna gruix a l'home, el que el fa ser home realment —com ho exposa la narrativa rodorediana—, i, per tant, cal no deixar-la fugir. L'home és fa amb experiències i això vol dir dolor, indefectiblement. I aquest és el consell que el narrador brinda al lector. Les flors són, de fet, una mena d'excusa, un motiu per explicar d'una manera profundament imaginativa, què és l'home, què és la vida i, també, quin és el comportament adequat. Així de vegades, les flors poden representar les contradiccions que presideixen la vida humana. Que la caracteritzen, de fet. La flor Felicitat, a diferència del que anuncia el seu nom i aspecte de gran bellesa, arrossega els homes que la contemplen cap a la perdició, cap a la mort. I és que

adormits com una fulla, els homes rodolen avall i van a parar a l'aigua on, després d'una caiguda vertical de cent vint-i-quatre metres, moren amb la boca oberta i amb les dents trencades. El peix forquilla els forada i se'ls comença a menjar de dins estant.

Un altre clar exponent d'aquesta permanent contradicció, la podem veure encarnada també en la flor de Foc, perquè, en flagrant contrast amb les flames d'alegria que expandeix: «mor en el foc tot fent-se creus que tanta alegria hagi acabat en una estesa de carbó».

Però d'altres vegades, les flors són únicament representacions de conceptes abstractes o de sentiments, materialitzacions, i no pas explicacions, com és el cas de la flor Deliri, que és justament això, un deliri, en el qual l'home també es pot veure sotmès, i «és que si bades t'envaeixen la casa per dintre i per fora i la dels veïns. És espantós.» I aquest és el mateix cas d'altres flors, el nom de les quals és prou connotatiu: Llaminera, Dispersa, Desesperada, Vergonya, Orgull... I si en aquestes flors, predominen els aspectes tràgics, també la gràcia pot prendre cos, encarnar-se en aquestes flors, amb una breu i precisa descripció, com és el cas de la flor Melindro o Malalta, on els diminutius són d'una gran eficàcia i aconsegueixen reproduir una mena de perfecta i deliciosa miniatura. Pel que fa a la flor Malalta, la copio sencera com a mostra del que apunto:

Amaga la boqueta —se la tapa amb les fulles més petites. De tant en tant les fulles es separen, de la boqueta li surt fum blau, i xiula. Molt fi. Per fer-li companyia les flors de borratja li envien olor i la pluja la ruixa perquè no estigui trista. Viu i mor així. Voltada d'afecte i gentilesa.

I si he destacat que la imaginació rodoorediana és profundament visual, l'esment dels colors —un aspecte constant de la seva producció—, és també decisiu en la descripció de les flors, que vol dir en la voluntat de l'autora de fer-nos-les presents, com és el cas de la flor Vermella, a la qual li surt una gota de sang «plana i dura com les llavors de síndria». Un color ben específic, ben quotidià, el de la llavor de síndria, ajuda eficaçment a poder-les imaginar —que vol dir, evidentment, en aquest cas, crear—; d'altres vegades, però, aquesta visualització resulta més complexa, com s'esdevé en el cas de l'esmentada flor Felicitat, que sembla ben bé tota ella com una pintura de Hieronymus Bosch, també pel que fa a la flor en si, que és com una mena de bombolla de sabó —amb la qual s'acostuma a representar la vanitat de la vida terrestre—, aquestes bombolles que apareixen en diversos quadres d'aquest original i imaginatiu pintor, perquè es tracta d'una flor que⁵⁸

lluny, creix un arbre de porpra, vaporós, que fa una flor lluent com vidre, tornassolada com vidre, d'una matèria molt semblant a la bombolla de sabó.

58. De fet, les bombolles de sabó seran molt presents en tota la producció rodoorediana, però especialment en les seves obres més imaginatives, *La mort i la primavera* o *Quanta, quanta guerra...*

I aquesta visualització, aquesta difícil concreció, precisió i l'estil adoptat per l'autora, senzill aparentment, convincent sempre, aconsegueix fer versemblants les flors al lector. Com es podria dubtar del que s'explica amb aquesta naturalitat? De fet, Mercè Rodoreda tracta el fantàstic com si no ho fos, en allunyar-se de manera encertada i decidida del que és o pot semblar vague o imprecís, que sovint el caracteritza. I és que, aquí, el fantàstic rodoredià juga, aposta, a no semblar-ho. Sovint recorre a elements reals o referents prou coneguts com a caracterització i, per la seva voluntat de ser entesa, d'esdevenir clara, empra els parèntesis i, més freqüentment, els guions. Com un dels molts exemples possibles, citem la concisa descripció de la fantàstica flor Deliri, que no en sembla gens d'imaginativa, perquè és descrita amb una precisió de botànic experimentat; es tracta d'una flor que

fa penjolls de flors bastant semblants als penjolls de la glicina, però, aquests penjolls floreixen per la punta —al revés dels penjolls de la glicina que comencen la florida per l'acabament. La flor és blanca, d'un blanc lleugerament blavenc, com si l'haguessin passada, un cop feta, per la bugada.

De vegades, la precisió s'accentua amb l'esment de números concrets, de xifres exactes, al costat d'elements que freguen l'onirisme. Com la flor Ferida, que «Té cinc pètals de color llimona...»; o la flor Negra, que «Sembla un clavell arrissadíssim i amida un pam. S'obre durant setanta nit-nits: les més fosques, les més quietes, les més mortes.» O la flor Fantasma, que «només surt quan toquen les dotze de la nit, l'última nit de l'any».

D'altra banda, la naturalitat s'imposa, també, gràcies a la mirada fresca i falsament cànida del narrador, que recorre als sorolls onomatopèics, a les exclamacions, a les interrogacions, per fer directa i viva l'explicació, com si l'autora volgués recórrer als recursos dels contes infantils, com si efectués una mena de retorn a aquest període, preat i enyorat. A més, Rodoreda recorre també al joc amb les paraules o a la forta expressivitat que sap extreure d'aquest material bàsic de l'escriptor, un material que esdevé a les seves mans com una mena d'argila perfectament mal·leable; aquest és el cas, per posar un exemple, de la flor Sola, que només l'escriptura recrea, com en una mena d'expressiu poema visual o calligrama —«Dos metres, un plat, dos metres un plat... dos metres un plat, dos metres un plat, d o s m e t r e s u n p l a t d o s m e t r e s u n p l a t dosmetresunplatdosmetresunplatdosmetresunplat... No se sap quan acaba»—; i, també, de la Flor Sense Nom, a la qual el vent:

se li va endur una fulla. I una altra. I més. I ella amb la seva petita veu muda, deia a no sabia qui: se m'enduen. I cada fulla que volava amunt era una lletra, S,E,M... ... l'apòstrof era una brossa ' ... E,N,D,U,E,N...

Però d'altres vegades, enlloc de la descripció, l'autora recorre a l'acumulació únicament per crear una flora prodigiosa, un tret que resulta ben expressiu i que dominarà a l'apartat dels viatges. I així, la flor Sense Nom, per exemple, quan va néixer, «ja va estimar-ho tot: el pugué apilotat, els cucs amagats xucla que xucla la terra humida, la cua de la sargantana, la ràbia del borinot, les formigues disparades amb un paquet a dalt del cap...» Com s'esdevé en els contes, també, l'ambient que rodeja algunes flors sembla remuntar-nos a èpoques remotes, la flor Cavaller, que vigila que no arribin els enemics, o l'Orgull, esquarterada sense piular, com s'esdevenia en alguns antics càstigs exemplars...; mentre que, altres flors es mouen en uns paràmetres que semblen més propers, més quotidians; tanmateix, es defuig sempre qualsevol mena de concreció, que pugui permetre la datació temporal. I és que, amb el fantàstic es pot defugir el temps, escapar-ne, aquest temps tan obsessiu i sempre negatiu en la producció rodorediana de caire més realista; i, tenint en compte aquesta possibilitat, el fantàstic resulta, així, alliberador.

I si d'una banda, Mercè Rodoreda descriu i classifica, com s'esdevé en els tractats de botànica reals i científics, de l'altra i de manera ben diferent, inventa els noms de les flors imaginatives que descriu i els de les bestioles que s'hi relacionen. Així, com a creadora total, s'empesca una nomenclatura pròpia, semblantment al cas de Michaux: les nerufandes, el Xuribiga-Palangriu, el Salamandrill... Noms imaginats que es barregen estretament amb els reals. I d'aquesta manera, les flors fantàstiques de Mercè Rodoreda es fonen i es confonen amb les de veritat. Esdevenen com elles, «de debò», gràcies a la perícia descriptiva, a l'encert de l'evocació. I «de debò» no únicament per la seva aparença externa, tan ben aconseguida, sinó, sobretot perquè no s'allunyen pas de la vida i de l'home. Ben al contrari, s'hi troben al centre, en són com una mena de lleugera, gràfica i eficaç representació. El somriure que adreça l'autora al lector —i que ens diu que és aquest recull, com abans he esmentat—, no vol pas dir manca de profunditat. De fet, en Mercè Rodoreda, la imaginació no és mai un mecanisme d'evasió i les seves flors, aquestes flors finalment tan antropomòrfiques, reflecteixen la vida en tota la seva complexitat: en tota la seva bellesa i esplendor, però sobretot, amb el dolor i la tragèdia que la presideixen. Com Arcimboldi, de fet, que confegeix rostres amb flors i vegetals, un pintor que li agradava particularment, un dels seus preferits —segons va apuntar al «Qüestionari Proust»—, amb les seves flors, Mercè Rodoreda crea rostres humans, alhora màgics i propers. Fantàstics i de debò. I és que com va apuntar ella mateixa a la contraportada del llibre

La impressió general que es desprèn d'aquest petit llibre és que al llarg d'aquestes narracions l'autora no ha trobat altra cosa que ella mateixa. En «Flors de debò» la seva passió per les flors amb tot el que hi ha d'essencial en les flors.

Però, si he apuntat el nom d'Arcimboldi, per destacar la manera de procedir rodorediana, també es pot establir una relació amb el moviment romàntic, un moviment amb el qual la novel·lista es va sentir molt lligada, potser pel relleu que hi assoleix la vegetació; i és que, segons Runge, un dels pintors més destacats d'aquest art que considera l'artista com un visionari:⁵⁹

Tous les artistes se sont, me semble-t-il, toujours efforcés tout au long de l'histoire ancienne de voir et d'exprimer dans l'homme le mouvement des éléments et des forces de la nature [...]. Le paysage consisterait désormais dans la proposition inverse, à savoir que *dans toutes les fleurs, dans tous les végétaux et dans tous les phénomènes naturels, les hommes veraient leur propre personne, leurs attributs et leurs passions.*

I aquesta és justament la manera de procedir rodorediana amb les seves flors, com ja he apuntat. Visionària, també. Certera i profunda, també. I així les flors evocades són realment de debò perquè, després d'haver-les llegides, sabem moltes més coses que no pas abans, no de les flors únicament, sinó del món i de l'home que hi habita endogalat.⁶⁰

2.3. VIATGE D'INICIACIÓ

A diferència de «Flors de debò», «Viatges a uns quants pobles» té un fil conductor que enllaça els diferents pobles evocats, el viatge, el desplaçament del narrador, un narrador que no és pas un protagonista, sinó només un espectador d'allò que observa amb atenció, semblantment al que s'esdevé amb el personatge principal de *Quanta, quanta guerra...* Es tracta, de fet, de la mateixa estructura, del mateix fil conductor, el del viatge, present a *Henrich Von Osterdingen* de Novalis o, per posar un exemple més recent, a l'obra de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, a la qual em referiré més detalladament en un altre apartat, obres que van influir l'autora. Tanmateix, el narrador de «Viatge a uns quants pobles», sense rostre i sense nom, té una presència una mica més definida, més sòlida que no pas en l'apartat anterior, un narrador que també es dirigeix al lector i li explica com són els pobles que visita i els costums insòlits d'aquells que hi habiten, sense oferir-li cap consell, però. Un narrador que, a més, el fa participar en el que narra, anomenant-lo així —al poble de les dues roses, per exemple «com el lector ja fa temps que imagina»—,

59. Citat a Pierre WAT, *Naissance de l'art romantique*, París, Flammarion, 1998. p. 83. La cursiva és meua.

60. Per a la idea de l'home com a presoner en la darrera producció rodorediana, vegeu Carme ARNAU, *Miralls...*, 1990, p. 37-46.

i li exposa la finalitat del viatge, del seu caminar incansable per pobles diversos, perquè es tracta d'un viatge a peu, aquell que ens permet fer adonar millor de la realitat del que visitem: «la infinita busca i captura de cors obscurs i de costums ignorats». Però, també, li confia que ell és, diversament, un home sense poble, un solitari que ha abandonat els seus. Un marginat però voluntari. I, així, el desplaçament del narrador d'un poble a l'altre encadenarà la narració —el discurs. Si a l'apartat anterior Mercè Rodoreda exposava la seva passió per les flors, aquí reflecteix la voluntat de fugir, que vol dir de no arrel·lar-se enlloc —aquest tret tan destacat del seu caràcter, ja apuntat.

De vegades és el mateix narrador qui descriu els pobles que visita i els costums que hi observa; però, d'altres, els pobles són explicats per algun dels habitants o d'algun poble veí, amb els quals manté contacte, un diàleg viu. Així prenen cos pobles singulars, però, sobretot, la manera de viure i de morir dels indrets visitats. Perquè vida i mort són les dues cares d'una mateixa moneda, sense sentit l'una sense l'altra. I, semblantment a les flors, però amb més complexitat narrativa i amb una imaginació més rebuscada, més singular, sobretot pel que fa als costums, tot sembla igualment «de debò», perfectament real. De fet, els costums que resulten sorprenents per al viatger-narrador —«és exòtic tot allò que és diferent de mi»⁶¹, no ho són pas per als qui hi viuen sotmesos des de sempre. D'aquesta manera, s'emmiralla una doble visió al relat, la visió dels de dins —que és la de molts—, i la del de fora, que és la de només un. Gràcies a aquesta dualitat, es pot establir un diàleg i, alhora, un contrast. A més del diàleg, neix també la naturalitat, fins i tot, la quotidianitat, característiques d'aquest apartat. D'una banda, perquè l'escriptura —semblantment a l'apartat de les flors—, és volgudament oral; aquesta explicació de viva veu del narrador al lector i, alhora, la conversa del mateix narrador amb els habitants dels pobles, els quals li expliquen, com la cosa més corrent del món, amb la més perfecta normalitat, unes vides insòlites, com he apuntat. De l'altra, perquè el narrador, amb una mirada oberta, com la dels bons viatgers, tampoc no es sorprèn gaire de la singularitat dels pobles visitats. Fins i tot, minimitza l'insòlit, com s'esdevé al poble de la bruixeria. En un altre ordre de coses, però lligat també a les seves característiques, «Viatges a uns quants pobles» manté relacions més estretes que no pas «Flors de debò» amb l'obra de Michaux, que he esmentat inicialment, *Ailleurs* i, sobretot, amb l'apartat «Au pays de la magie», de nom prou explícit, on l'escriptor descriu el viatge d'un

61. Definició de Todorov, citada per Jean-Xavier RIDON, «...il ne s'agit pas de multiplier les expériences exotiques, mais de les saisir dans leur généralité, afin de donner une nouvelle définition de l'exotisme. Est exotique pour moi tout ce qui est différent de moi». *Henri Michaux. J. M. G.*, 1995, p. 58.

narrador, per pobles imaginatius, amb noms inventats i costums extravagants: els emanglons, els omanvus, els halala...

En efecte, els viatges poden ser reals o imaginaris però, en ambdós casos representen una manera d'escapar d'una realitat coneguda, i en general decebedora o, si més no, insatisfactòria, per anar a la recerca d'un «ailleurs», justament. Per assolir finalment un coneixement del món i, sobretot, d'un mateix, la seva finalitat més profunda. Però, hi ha un altre escriptor francès igualment molt valorat, J. M. G. Le Clézio, com ja he apuntat, un autor també poc convencional i secret, gran viatger i atret per les cultures remotes, pels països llunyans, on, s'ha instal·lat a viure. Un autor que significativament Mercè Rodoreda cita a la sobrecoberta de *Viatges i flors*. Cal no oblidar que ara viu immersa en la cultura francesa, una cultura de gran varietat, de fortes individualitats, que, a més d'atreure-la molt, va exercir damunt d'ella una influència molt beneficiosa. I és que, com escriu a la contraportada de *Viatges i flors* aquest llibre representa⁶²

Una fugida de la realitat —segons J. M. G. Le Clézio, «La réalité n'a pas tellement d'importance, ce qui compte, ce sont les mouvements venus de l'intérieur, les pulsations qui sortent du tréfonds»— és, sempre, un acarament de l'escriptor amb la seva realitat més profunda.

De fet, tant Michaux com Le Clézio amb els seus viatges pretenien allunyar-se del món i de la cultura occidental, un món que consideraven caduc, acabat i que, a més, mutilava l'home. Un home, l'occidental, que d'altra banda, ha actuat com un depredador per allà on ha passat. Alhora volien descobrir d'altres horitzons, noves perspectives. En aquest sentit Michaux va escriure:

Il voyage contre
Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges. Voyages d'expatriation.

Tanmateix, el viatge de Mercè Rodoreda, un viatge immòbil, és, de fet, un viatge de nòmades, per dir-ho com Deleuze en relació Nietzsche, perquè «le nomade, ce n'est pas forcément quel qu'un qui bouge; il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en

62. La cursiva és meva.

échappant aux codes.»⁶³ Mercè Rodoreda, de fet, per efectuar el «Viatge a uns quants pobles» no es mou pas de la cambra i, tanmateix, com el nòmada, aconsegueix escapar dels codis, de la convenció. És profundament subversiva. Una subversió a la qual arriba parlant amb una llibertat total amb si mateixa, com ho acostuma a fer l'infant; de fet, Mercè Rodoreda a *Viatges i flors*, però especialment a «Viatges a uns quants pobles», deixa de preocupar-se de la versemblança, de la raó que domina inflexible en la societat que la rodeja. Crea, així, un univers propi, que no té en compte cap norma externa. Cap directriu imposada. Es tracta d'una mena de viatge oníric, aquests somnis tan importants al llarg de tota la seva producció. I és que el somni, com ha estat notat, permet a l'home arribar al fons de si mateix, al seu interior —recordem el mots triats de Le Clézio—, en deixar-se envair pel món i esdevenir, així, objecte i subjecte del coneixement. I aquesta seria la diferència entre els viatges reals —que vol dir la descripció d'una realitat externa a l'home—, i el viatge interior: subjectiu, personal. Ara bé, per efectuar-lo, o millor dit, per explicar-lo, Mercè Rodoreda empra els mateixos procediments que si es tractés d'un de real. I d'aquesta manera aconsegueix que el lector l'acompanyi, que el lector viatgi per aquests espais, per aquests escenaris que únicament la seva fantasia ha sabut bastir.

D'entrada, i com en les flors, l'autora recorre a la precisió i a la visualització a l'hora de descriure els indrets visitats. Però, hi ha un altre tret destacat dels viatges rodoredians, un tret que permet que el lector els realitzi gairebé al costat del narrador. Perquè, si com ha estat notat, el viatge s'ha d'escriure després d'haver-lo realitzat, en el cas de Mercè Rodoreda la descripció sembla immediata. Acostem-nos, doncs, a l'escriptura de «Viatge a uns quants pobles» per observar com ho aconsegueix.

El primer poble del recull, el poble dels guerrers, sembla ben bé una mena de poema en prosa, per la seva acurada i precisa construcció, un poema que posa un èmfasi especial en el pas del temps, únicament, un temps breu. D'entrada, notem que hi ha una primera persona que es situa, físicament, en relació amb el que descriurà: «Em vaig haver d'arraconar de pressa perquè venien contra mi potser un miler de cavalls amb soldats al damunt armats amb llances.» El soroll —l'onomatopeia— ajuda, també, a fer que l'escena esdevingui viva, com immediata, el repicar dels tambors, concretament: «Pata-pam, patapam, patapam...» I és que si el narrador l'escolta, també, sap imposar-lo al lector. L'acumulació, a més, aconsegueix crear aquesta impressió directa, immediata, dels guerrers que avancen, com si es tractés, també, d'un «poema-descripció», un sistema que escapa a la narració i que aposta per l'acumulació:

63. Jean-Xavier RIDON, *Henri Michaux. J. M. G...*, 1995, p. 45. La cursiva és meua.

tambors de plata, escuts daurats, soldats nus de mig cos en amunt. El sol els venia de cara i l'esclat de l'or i de la plata em va fet tancar els ulls.

Això pel que fa a la partença dels soldats, després quan retornen, podem llegir exactament el mateix, amb un canvi només pel que fa a la situació dels guerrers, als quals ara, el sol els arriba d'esquena:

Papatam, papatam, papatam... tambors de plata, escuts daurats, soldats nus de mig cos en amunt. El sol els venia d'esquena i l'esclat de l'or i de la plata no em va fer tancar els ulls.

Però, si hi ha una acumulació que defuig la narració estricta i s'acosta més al poema, també s'hi relaciona la repetició, gairebé exacta que hi domina —més pròpia de la poesia, també. A partir de la presència d'un espectador, d'un ull que ho contempla tot atentament i que sap reproduir, idèntic a com ho ha observat, per al lector. I és que el poema, diferentment de la narració, acostuma a apostar per la immediatesa. Però, ja en aquest primer poema/conte, notem una característica del poble descrit, que es repetirà tot al llarg d'aquest apartat: el gregarisme dels homes i de les dones que formen la societat, una societat que es presenta, així, sense individualitats, malgrat la seva singularitat. Massificada. Aquest serà el tret més destacat de tots els pobles visitats. I com sempre una descripció tan exacta i precisa, tan natural, que fa que aquest poble fantàstic —a més de ser vist pràcticament pel lector—, li esdevingui proper, malgrat la seva indiscutible estranyesa:

Les seves dones els esperen més enllà de les oliveres, totes joves, totes maques, altes i vincladisses com els joncs de la riera, totes amb arracades de perles i amb una perla grossa muntada en cercle d'or i el cercle d'or passat en el dit gros del peu esquerre. Totes ficades en cases de pòrfir i de marbre, amb emparrats de roses blaves en les marquesines dels cancells, esperen el seus homes nit i dia i es migren de tant esperar mentre ells banderegen... Patapam, patapam, patapam...

Aquesta mena de relació espontània, que s'estableix entre el narrador i lector, és la mateixa que es crea amb el narrador i els habitants dels pobles que visita, els quals li expliquen els costums sorprenents de l'indret, amb la naturalitat que he apuntat, la qual aconsegueix que progressivament s'esvaeixi l'estranyesa del narrador. I és que, com ell mateix ens confia cap al final del viatge, «poca cosa em podia sorprendre després del que havia vist en tants pobles». De fet, el narrador no pertany pas a aquest món, a aquests indrets diversos però units per la massificada estranyesa, és, com he apuntat, «un dels nostres»; ho demostra, per exemple, el fet que mentre ell s'asseu en un marge, a

menjar un entrepà de pernil i formatge, és a dir, un aliment del nostre món, al poble de les dones abandonades, els fills cacen amb una pedra fulles que els serveixen de manutenció i, alhora, de beguda. Es tracta d'unes dones que per fer més pena només poden tenir un únic fill i viuen en un estrany habitatge: un capoll. I com sempre el gregarisme d'aquest estament, perquè de dones encapollades n'hi ha «quatre-centes-vuitanta-sis», exactament, totes iguals, amb una existència codificada de manera perfecta i rigorosa, des de sempre. D'una monotonia total. Una existència de la qual, a més, cosa ben dramàtica, l'escapatòria resulta, fins i tot, inimaginable.

Però, el dinamisme de «Viatge a uns quants pobles» neix, també, de l'encadenament de les històries, de la diversitat dels pobles, bàsicament, del transitar constant per contrades fabuloses del narrador: «Camina que caminaràs vaig baixar i vaig pujar muntanyes, vaig travessar dos rius d'aigua soma...» I en aquest caminar i conversar, sense cap aturall, que, de vegades, encadena la narració —com s'esdevé a «El poble dels formatges explicat per la dona encapollada»—, el narrador es trobarà amb tota mena d'indrets: pobles tristos, pobles inquietants, alegres o decididament bells i, llavors, el record l'acompanyarà de per vida. Pel que fa a la tristesa, per exemple —aquest sentiment tan arrelat en les heroïnes rodoredianes—, és representat per un poble sense vegetació, sense aquestes flors tan essencials per a l'autora, el de tota la pena, en el qual els habitants es reuneixen a la plaça del poble per plorar plegats. I, com és constant, al recull l'autora recorre a l'acumulació més que no pas a la descripció, una acumulació que demostra ser un recurs de gran eficàcia expressiva, en aconseguir crear una mena de forta paroxisme, que és el sentiment que es vol reproduir:

A la plaça on vaig arribar hi havia una concentració de gent que plorava. Els queien dels ulls unes llàgrimes allargades que els xopaven la galta i els relliscaven avall del pit. Ploraven, es veu, pels que feien les guerres, pels assassinats, per totes les injustícies, pels desvalguts, pels pares arraconats, per tants i tants ocells caçats amb trampa, per tots els cérvols perseguits, pels rius que sortien de mare, per les terres ermes, per les tempestes que ho arrasaven tot, per les collites trinxades i perquè les muntanyes de pedra que voltaven el poble no els deixaven veure el sol ni en el moment de néixer ni en el moment de morir.

I pel fa als pobles que encarnen la tristesa i, fins i tot, la por, o si més no, la inquietud que provoca el que és insòlit, el que voreja el misteri o hi cau decididament, podem esmentar, a més d'«el de tota la pena», de nom prou explícit, «el dels morts», «el de la bruixeria» i, evidentment, «el de la por». Pel que fa al poble dels morts, no pot deixar de recordar-nos l'ambient fantàstic que Rodoreda va reflectir amb tant d'encert, tot al llarg de *Quanta, quanta guerra...*, però sobretot al final, amb una processó de morts, semblant a la del poble des-

crit —cosa que confirma les dates de redacció ja que, segons l'autora, els va escriure contemporàniament. I d'aquesta manera, un dels temes centrals de la novella i de tota la producció rodorediana, la guerra, s'encarna en aquest indret, perquè el poble dels morts no existeix: «La guerra el va destruir i ningú no s'ha preocupat de refer-lo», únicament dues vegades a l'any, a mitjanit, una processó espectral, la dels morts de la guerra, el travessa. També a la nit, el moment del misteri, del fantàstic, al poble de la bruixeria, s'esdevé el prodigi; ara bé, aquest prodigi és explicat amb extrema naturalitat, fins i tot, des de la perspectiva del narrador; i és que, segons ell ens confia, mentre recorre als recursos de la paraula, a les matisacions que permet el llenguatge, sobretot oral, els seus habitants tenien un reflex «lleugerament inquietant. Oh, no gaire. Només una mica. Com si tot d'una fugissin d'allà on eren i emprenguessin el seu viatge per dintre, bastant endintre i enllà de l'espai.» I també la més perfecta naturalitat, la més estricta quotidianitat caracteritza el prodigi en si: el fet que a la nit la gent voli despullada a mig aire. De fet, la por, relacionada aquí amb la bruixeria, no acostuma a ser esgarrifosa, sinó sempre poètica, una qualitat estretament lligada a l'escriptura rodorediana. La por arrossega només misteri i delicadesa, el mateix tractament que rep el fantàstic a *Mirall trencat*:

I tot d'un plegat va sortir un tros de lluna i es va aixecar una mica de vent i tot l'espai entre els adormits i jo es va omplir de fils de flor que passaven volant i quan van haver passat, sense adonar-me del canvi, com si algú molt poderós m'hagués transportat, em vaig trobar no a la vora de la font cantadora sinó a la vora d'un llac de color de plom amb el tros de lluna a dintre, enigmàtic, que de perfil em mirava de reüll i somreia de biaix com aquella dona vestida de negre que m'havia dit que el poble, no el veu darrera d'aquells fullatges?, era el poble més bonic del món.

També la delicadesa embolcalla el prodigi al poble de les dues roses, on els seus habitants poden conèixer l'esdevenidor, tant les bones notícies com les dolentes, gràcies al color de dues roses que apareixen a la paret, una blava pel que fa a les primeres, negre en el cas de les segones, una rosa que sortia: «sempre a la paret del davant de la llar, com el lector, ja fa estona que imagina, una rosa negra, d'un negre envernissat i lluent de porcellana.» Pel que fa al poble de la por, resulta curiós constatar que s'hi descriu la vista que es pot abastar des de Romanyà de la Selva, on Mercè Rodoredà va passar els darrers anys de la seva vida i on és enterrada. De fet, és l'únic poble del recull en el qual s'esmenta un referent real, «els Pirineus»:

El poble és sensacional. Les cases estan bastant separades les unes de les altres, situades al cim d'una muntanya d'alçada lleugera des d'on es pot veure amb una girada d'ulls el mar i la cresta blanca dels Pirineus.

I si en els pobles s'hi reflecteix l'existència dels habitants, una vida rigorosament codificada, com si fos un mecanisme que funciona amb una precisió total, alhora s'hi fa esment de la mort, també reglamentada, però més alliberadora; al poble dels penjats, per exemple, el suïcidi és estàndard, perquè, després d'haver presenciat morts i naixements incalculables, l'habitant d'aquest indret comença a trenar el cànem i es penja; i es que la mort, finalment, demostra ser més feliç que no pas una vida plena de patiments; i qui explica aquesta mena de ritual que envolta la mort, comenta al narrador: «Vostè, si ha travessat el bosc, no s'ha adonat quina cara d'estar al cel que fan tots els penjats!» En canvi, la vida sembla repulsiva al poble dels cargols i el llot, un poble que no existeix perquè tots els habitants viuen reboquant-se dintre del llot, mentre mengen cargols sencers i crus, gràcies a la qual cosa no moren mai, perquè «el llot els conserva i la carn de cargol els fa la pell llefiscosa». I davant d'aquesta explicació, l'astorat narrador només pot exclamar amb la seva discreció proverbial i emprant els punts suspensius, ben característics de l'escriptura rodorediana, uns punts suspensius que deixen oberta la porta a tants sentits: «Quina cosa...»⁶⁴

Però, evidentment, els pobles no representen només la cara fosca de la vida, també n'hi ha de més atractius. Són «bufons», per dir-ho amb un mot del narrador, el de les iaies teixidores i el de les trenta senyoretetes, amb unes velles polides, lliurades incansables al treball; pel que fa al primer, desaparegut el segon per la manca de descendència de les dones que hi habitaven, totes senyoretetes. Sempre el gregarisme, per tant. Però, els decididament bells són els de l'arc iris —símbol benefactor, lligam entre la terra i el cel—, i el de vidre, sobretot. I pel que fa al primer, el narrador ens diu, després de menjar-hi unes coques delicioses, que tothom s'empassa com bresques, que «Aquell camp de lli sempre més l'he recordat i potser a l'hora de la mort encara el veurà cobert de groc, de blau, de vermell...» Però, si és el poble de vidre el més bell, això es deu al fet que els habitants, que han de viure en un indret on tot es veu, on res no es pot amagar, han hagut de reprimir totes les baixes passions i, en aconseguir-ho, han assolit el que és tan cobejat per la narradora: la puresa, aquesta puresa l'assoliment de la qual ha de passar per un dur aprenentatge. No debades al pròleg de *Mirall trencat* podem llegir: «Per desig

64. Pel que fa al penjats i al poble dels homes que es reboquen en el fang, a *Ailleurs*, trobem uns costums semblants, concretament a l'apartat «Voyage en Grande Garabagne», on podem llegir, pel que fa al primer, que «Ils se pendent, quand ils en arrivent à ne plus vouloir aller plus loin dans la vie, ils se pendent, mais jamais avec une corde, les cordes sont destinées à mesurer.» Pel que fa al segon, Michaux descriu un combat en el fang, entre parents propers, perquè la combativitat sigui més gran: «La boue gluante est la seule animatrice du combat», un fang en el qual lluiten «a moitié asphyxiés, aveuglés, assourdis par cette boue traîtresse qui entre partout et reste et obstrue» (*Ailleurs*, 1984, p. 13 i 50).

d'escriure amb una certa idiosincràsia, he cultivat, des de fa molts anys —i això és innocència—, una mena de puresa —que en el fons deu voler dir ser un mateix— amb un mínim d'adulteracions possibles.»⁶⁵

De fet, gràcies al deambular incansable per pobles fantàstics, el narrador s'ha topat cara a cara amb el món, amb majúscula. Un món on és reflecteixen, lògicament, els temes centrals de la producció rodorediana, expressats aquí, a través d'una descripció exterior de comportaments i costums estereotipats. I no podia ser pas d'altra manera, perquè, com destaca Michaux al prefaci d'*Ailleurs* «Il traduit aussi le Monde, celui qui voulait s'en échapper. Qui pourrait échapper? Le vase est clos.» Al poble de les dones abandonades, la soledat de la dona, o la soledat *tout court*, al poble de les nenes perdudes, la mitificació de la infantesa lligada a la vegetació, perquè les nenes que s'han perdut al bosc, a diferència del que s'esdevé als contes populars, no volen tornar mai més a casa seva; de fet, al bosc, podran ser nenes eternament i viuran per sempre més enmig de la naturalesa. El poble de les rates ben criades i el dels rius sense aigua emmiralla la manca de llibertat de l'home, mentre que la inutilitat de l'existència es reflecteix al poble de l'or, entre d'altres. Pel que fa al poble dels penjats, sembla ben bé una mena d'allegoria de la condició humana: l'home condemnat, des del naixement i sense tenir-ne cap culpa a la mort, per un pecat que ni tan sols ha comès, l'original, evidentment: «En el moment de néixer ja van amb el pecat encastat al paladar.» De fet, després d'aquest viatge el narrador i, de retop el lector que l'ha acompanyat, han assolit un coneixement important, com en l'apartat de les flors. I d'aquí, el sentit d'aquest viatge imaginatiu, a més del plaer de la lectura, evidentment, per la riquesa imaginativa que s'hi desplega, per la sorpresa permanent que Rodoreda sap provocar en el lector. Per aquest imprevist, que ha aconseguit crear, ben semblant a aquell que tant l'atreia en els dibuixos dels infants de l'exposició que havia visitat a París.

I al centre de tots els pobles, dels diversos i extravagants escenaris descrits, la presència d'una humanitat molt variada, d'una extrema i estrafolària diversitat, però sempre gregària. Rigorosament massificada. De fet, Rodoreda reflecteix, de manera contundent, impactant, que la vida dels homes quan viuen en un poble, que vol dir en una comunitat, en una societat, en definitiva, es troba sotmesa a un control rigorós, del qual tota escapatòria resulta sempre impossible; s'apunta que és potser la prudència excessiva de l'home —la seva covardia—, la que fa impracticable, de vegades, la revolta, la fugida

65. Mercè Rodoreda sembla sentir una particular atracció per la puresa, si més no copia diverses cites, sense especificar cap autor: «Il faut être capable de refléter même les choses les plus pures», o bé «Cal ésser molt pur per adonar-se que la puresa existeix» (AMR, 6.2.2/4 i 6.2.2/9).

—i un exemple pertinent seria el poble de les rates ben criades. En general, el que s'hi exposa, doncs, és que uns codis de conducta aliens a l'home li dirigeixen l'existència, i això ja des del moment de néixer. L'autora, a través de l'insòlit, reflecteix l'absurditat de la vida humana, com en el cas Kafka, un autor emblemàtic de la modernitat. Es tracta d'una humanitat mancada d'imaginació, sense cap individualitat, en la qual, fins i tot, el prodigi sorgeix seguint unes normes precises —com s'esdevé al poble de les dues roses. On, a més, no hi ha solidaritat, on ningú no pot ajudar, consolar l'home, perquè també s'hi apunta una visió negativa de la família. On l'home, de fet, és un ésser radicalment solitari, malgrat viure en estret contacte amb una comunitat, de la qual és únicament un número més —una crítica feta a la societat contemporània, a través de diferents manifestacions artístiques, que no ha fet més que intensificar-se. I enmig d'aquesta visió en general tan negativa de la societat, de l'occidental, de fet, una de les pitjors absurditats possible dels homes és la guerra, una guerra, com tot, indefugible. Perquè «Tot el món —va dir— és ple de guerres i els homes embogeixen per anar a la guerra.» Resulta evident, doncs, la profunditat d'aquest breu apartat, d'aquest passeig per territoris fabulosos, en una obra que pot ser vista com a crítica de la vida, en la línia de grans poetes, en la de Baudelaire, en la de Michaux... I és que, en definitiva, la humanitat singular de «Viatge a uns quants pobles» és una humanitat sense llibertat, la idea de l'autora sobre la condició humana, una condició, per tant, aflictiva, perquè, segons apunta al pròleg de *Quanta, quanta guerra...*, aquesta llibertat «tan cantada —la sola paraula m'emociona— que només mena a un canvi de presó». Però l'autora ens diu més coses, encara, a través de la seva obra, una sobretot de particularment important, l'única manera de ser lliure, o si més no d'assolir una personalitat pròpia, una individualitat ben definida, és defugint la societat. Escapant-ne, com ha fet el narrador d'aquest apartat que és, de fet, un home sense poble —l'únic d'altra banda—, que pot ser vist com una mena d'*alter ego* de la seva creadora:

Li vaig explicar que a casa meva m'hi avorria perquè al gent anava pels carrers, volta que volta, cridant sense parar «Llibertat! Llibertat!» i que me n'havia anat a córrer món, és a dir que, de moment era un home sense poble.

Només el narrador té la possibilitat d'anar d'un indret a l'altre, de moure's amb independència, l'únic que s'ha deslliurat de les obligacions i dels costums absurds, imposats per la societat, de les repressions. Del seu gregarisme. L'exiliat, el creador, al marge de la convenció. Mercè Rodoreda, en definitiva, amb aquest recull inclassificable, lliure d'etiquetes, profundament personal. I subversiu. L'autora, de fet, ens ha deixat a *Viatges i Flors* una mena d'auto-

retrat. Un autoretrat que ens la presenta com una figura allunyada de la convenció, com ho va demostrar, també, amb la seva existència, un autoretrat distant de la imatge de «la dama entre les flors»,⁶⁶ que vindria d'aquesta associació, construït, doncs, pels altres i no pas per ella mateixa, que ha fet sempre declaracions d'insubornable independència, ben reflectida, d'altra banda, a la seva obra; una vida i obra, indestriables en el seu cas: «...parlar de mi (o de la meua obra, que és el mateix), no m'ha apassionat mai», ha escrit.⁶⁷ No és pas una imatge convencional la de la dona que als setanta anys es fa construir una casa amb jardí per viure-hi tota sola, en un lloc apartat i envoltat de vegetació, a Romanyà de la Selva, lluny de la Barcelona que tan encertadament ha sabut reflectir a les seves obres, d'altra banda. Diversament, és la imatge d'una dona de gran independència, d'una gran llibertat, que també vol dir d'una gran soledat, que se li crea o es crea ella mateixa al llarg de la seva vida;⁶⁸ per aquest motiu va declarar a Baltasar Porcel que «la gent em fa més aviat nosa», però també que «El fet de sentir-me "socialment" escriptor no m'interessa en absolut [...]. A la major part de persones que tracto, ni els explico que escric: no n'han de fer res.»⁶⁹ L'obra parla, també, amb prou eloquència. «La impressió general que es desprèn d'aquest petit llibre —ha escrit Mercè Rodoreda— és que al llarg d'aquestes narracions, l'autora no ha trobat altra cosa que ella mateixa»; ella mateixa, doncs, s'ha trobat en aquest somriure que ens diu que és també aquesta obra, un somriure tan misteriós com el de la dona que ens invita a penetrar en el poble de la bruixeria —no és aquesta, en definitiva, la invitació de l'autora, que ha dit que la creació és un acte màgic?; aquest somriure, l'obra, de fet, neix del més profund de la seva interioritat, que vol dir de la seva experiència d'hàbil creadora, de dona lligada indissolublement a l'escriptura, a una literatura necessària, perquè representa una alliberació, una justificació. I alhora, un do al lector. Com en Henri Michaux, escriure va ser ben probablement per a Mercè Rodoreda la manera «pour sauvegarder sa singularité et son altérité».

66. Baltasar PORCEL, «A Romanyà, la dama entre les flors» dins *Camins i ombres*, Barcelona, Selecta, 1977, p. 99-103. Malgrat el títol, la dama entre les flors, imatge convencional, Rodoreda no ho sembla gens, com acostuma a passar amb els grans creadors: «Mercè Rodoreda, enigmàtica, ara calla. Ha tornat a absorbir el soldat: és el protagonista de la seva proxima novel·la.»

67. «Pròleg» a la 26a edició de *La plaça del Diamant*, Barcelona, Club dels Novel·listes, 1982, p. 2.

68. El 27 de juliol de 1953 escriu des de París a Joan Prat: «Jo estic bé com un àngel. No veig ningú. No enraono amb ningú, però ningú no em destorba. Quan vull dormir dormo, quan vull sortir surto, quan vull llegir llegeixo, quan tinc gana menjo i quan vull fer el boig, el faig.»

69. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1966).

II

MERCÈ RODOREDÀ, NOVEL·LISTA

3. JARDÍ VORA EL MAR: LA DARRERA PRIMERA NOVEL·LA

No empreu l'epígraf mata el misteri de l'obra!

ADLI

3.1. LA REDACCIÓ DE *JARDÍ VORA EL MAR*

Mercè Rodoreda apunta, al pròleg de *Mirall trencat*, que *Jardí vora el mar* va ser la primera novel·la que va escriure, un cop superada l'experiència, difícil en tots els sentits, de dues guerres i d'una postguerra encara més desolada, segons ella. I precisa més específicament, al final de *Jardí vora el mar*, que la novel·la va ser redactada només en disset dies, al setembre de l'any 1959, quan vivia a Ginebra; una obra a la qual va retornar al 1966, quan hi posà un punt i final, ara ja definitiu. Per assenyalar l'estret lligam entre ella i aquesta primera novel·la, Mercè Rodoreda destaca al pròleg esmentat que

Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner.

I és que, per dir-ho ja amb la veu del protagonista, del qual no s'esmenta el nom, que és únicament això, un jardiner, un home dedicat en cos i ànima a les flors, com una mena d'icona: «Un jardiner és una persona diferent de les altres i això ens ve de tractar amb flors.» Les flors, doncs, semblen essencials en la vida de l'autora i, sobretot, el jardí; i la seva mancança durant els anys de l'exili en què vivia precàriament, rellogada o en cambretes, la porta, ben probablement, a buscar un protagonista que visqui en una torre esplèndida i, sobretot, en un jardí magnífic, envoltat d'arbres, de plantes i de flors: «He estat tants anys vivint en cambres petites, que el que més he enyorat ha estat un jardí gran, frondós. Potser perquè no el tenia, el vaig posar a la novel·la».⁷⁰

70. Baltasar PORCEL, «A Romanyà, la dama entre les flors», a *Camins i ombres*, 1977. Malgrat que l'autora es refereix a *Mirall trencat*, les seves paraules són potser encara més adients per a *Jardí vora el mar*, la seva primera novel·la, després de les guerres.

D'aquesta manera, tant el jardí com la feina del protagonista semblen una mena de somni personal. Però, deixant de banda aquesta motivació profunda pel que fa a l'escriptura de la novel·la de represa i, sobretot, de la tria del personatge principal, un personatge, un punt de vista que en Mercè Rodoreda acostuma a generar i controlar tot l'univers de ficció, el llibre és important perquè es lliga al passat —a una vocació juvenil que culminà en reconeixement i a una llengua a la qual ella s'ha mantingut fidel—, però es projecta, ja, cap al futur. És, doncs, un repte de millorament o, per dir-ho com ella mateixa,

Desig de superació, plaer d'escriure, deixar-me creure que encara en sabia una mica, que podia anar més lluny, que els meus anhels d'adolescent no havien mort.

D'altra banda, sabem que Mercè Rodoreda va presentar *Jardí vora el mar*, amb el títol *Una mica d'història*, al Premi Joanot Martorell de 1959, on va quedar quarta, mentre que *Érem quatre* de Ferran de Pol fou tercera i la guanyadora va ser *Animals destructors de llei* de Ricard Salvat.⁷¹ Probablement la novel·la, redactada a final dels cinquanta, va ser deixada de banda i, un cop Mercè Rodoreda havia publicat *La plaça del Diamant*, i acabat ja *El carrer de les Camèlies*, s'hi degué tornar a interessar.⁷² El que no sabem és si la redactà de cap i de nou, o bé si només la retocà; de fet, ara, d'una banda, gaudia ja d'un sòlid prestigi, *La plaça del Diamant* havia estat considerada la millor novel·la dels últims vint-i-cinc anys per la crítica de *Serra d'Or*,⁷³ i *El carrer de les Camèlies* havia guanyat el Premi Sant Jordi, un premi que n'arrosegaria d'altres (el de la Crítica, el Ramon Llull...), mentre les traduccions eren una realitat o un projecte; i de l'altra, comptava, sobretot, amb un editor, Joan Sales, que creia molt en ella com a novel·lista; li envià, doncs, aquesta nova novel·la, perquè li digués la seva opinió i, en el cas que fos favorable, la publicués.

71. El finalista va ser Joan Vila Casas, amb *Doble blanc*. Presidia el jurat Carles Soldevila, la secretària era Maria Aurèlia Capmany i els membres restants, Salvador Espriu, Joan Fuster i Rafael Tasis i Marca.

72. He comprovat en una cronologia, escrita a màquina per Mercè Rodoreda i que es troba a l'AMR, que *Una mica d'història* serà en el futur *Jardí vora el mar*, perquè l'autora apunta que, al setembre de 1959, va redactar en disset dies *Una mica d'història* i, entre parèntesis, escriu *Jardí vora el mar*. Diverses cartes de Prat de l'abril de 1960 parlen d'aquesta novel·la, que ell considera que s'ha de corregir, però és *Colometa* l'objecte dels comentaris després, i *Una mica d'història* es deixa de banda.

73. Dels dinou crítics consultats, catorze van considerar que *La plaça del Diamant* era la millor novel·la catalana d'aquest quart de segle. Sales li ho comenta per carta i també que ell fa per manera que l'enquesta es publiqui als diaris: «Avui trobo aquest resum esquifidíssim perdut en un ocea de notícies a *La Vanguardia*. Potser algun lector se n'adonarà» (12 novembre 1964).

En efecte, a final de l'any 1966, concretament el 31 de desembre, Joan Sales li va demanar un pròleg seu o de Joan Prat per a la tercera edició d'*El carrer de les Camèlies*, que pensava poder fer sortir per Sant Jordi; i el 18 de gener de 1967, ja havia llegit cinquanta pàgines d'*A penes sis anys*, que era com es titulava, inicialment, *Jardí vora el mar*; aquests canvis de títol, constants en la narradora, juntament amb la diversitat de projectes narratius —de vegades únicament això—, creen una confusió en l'editor; *A penes sis anys*, però, és un títol que no agrada gens a Sales, que sempre pensa en l'efecte que pot produir en el lector, i li'n proposa un altre, *Jardí vora mar* o *Un jardí arran de mar*. Pel que fa a la novel·la, li escriu que «No cal que patiu, que és molt bona novel·la. Boníssima, si no fos de la Rodoreda; vull dir sense la *fâcheuse* propensió que sempre més tindrem de comparar tot el que escrigueu amb *La plaça...*»

La tria d'un títol sempre acostumava a ser dificultosa per a la novel·lista i, inicialment, no va acceptar el proposat per Sales. De fet, el 24 de gener, Mercè Rodoreda li contesta: «Estic contenta que hàgiu trobat bona la novel·la —hi ha unes quantes coses memorables— encara que no l'hàgiu trobada genial. Sobre el títol, si us sembla acceptable, ara que he llegit la novel·la encara em decanto per "L'últim setembre" no *Últim setembre*, és un setembre que tanca la novel·la: venda de la torre, casament del Sr. Bellom, despatxada del jardiner etc. El darrer títol proposat per vos no està malament, però ara, "L'últim setembre" és el que m'agrada més».

Poc després, Sales li comenta que el nou títol li sembla bé, malgrat que ell preferiria *Jardí arran de mar*, que seria potser «més expressiu: sense article (ni a "jardí" ni a "mar") una mica com un anunci de diari — i amb la vaguetat poètica que prenen els substantius sense article» (27 gener 1967). De fet, Sales ja havia rebutjat un altre títol, «L'últim estiu», perquè considerava que hi havia massa «estius», tenint en compte que s'havia traduït recentment la novel·la de Pavese, *El bell estiu*, i publicat *L'estiu més feliç* de Folch i Camarassa,⁷⁴ en un panorama literari, el català de llavors, que no era pas gaire esponsorós pel que feia a les publicacions, diferentment del que s'esdevenia amb el francès, en el qual Rodoreda vivia immersa. En una altra carta, Sales constata que els melodrames agraden al públic, a condició que tinguin un *happy end*, que demana —i, fins i tot, suggereix— a l'autora.⁷⁵ Però, certament, aquest no és el cas de *Jardí vora el mar*, amb un nucli tràgic, que no desemboca en cap mena de final feliç, ans al contrari, semblantment a *Mirall trencat*, amb la qual té més d'un punt de contacte, com apuntaré, i en la qual treballava, cal tenir-ho

74. Sales es deu referir a *L'estiu més bonic* de 1967.

75. «Al públic li agraden els melodrames a condició que tinguin un *happy end*. No oblideu el *happy end* que us vaig suggerir: ¿Em compraré una casa de pescadors a Llavaneres? ¿Un castell feudal al Pallars Sobirà?» (6 gener 1967).

ben present, gairebé al mateix temps.⁷⁶ Però, també, podríem trobar alguns paral·lelismes amb *Aloma*: la venda de la casa assenyala el final de la novel·la, hi ha el suïcidi d'un personatge jove...⁷⁷ A Sales, també li agradaria un pròleg per aquesta obra, ja que no l'havia obtingut per a l'anterior, però el resultat va ser igualment negatiu. I Mercè Rodoreda pensa que *Jardí vora el mar* serà un èxit, perquè és una novel·la «carregada de diàleg: o sigui fàcil de llegir». Ara, de fet, l'autora es troba immersa en un període de gran creativitat —a més de l'èxit esmentat—, perquè s'interessa per dues noves obres, una d'elles *El torrent de les Flors*⁷⁸ i l'altra, amb un títol encara provisional, «La casa abandonada» —la futura *Mirall trencat*— de la qual ha trobat seixanta fulls remenant papers, segons ella comenta a Sales, una obra que havia iniciat contemporàniament a *La plaça del Diamant*.⁷⁹ I pensa que

si actualment tingués la força d'acabar-la i, sobretot, pogués *agafar* l'estil, seria una novel·la espantosa. Ja veurem [...]. Tinc la impressió que us aniré donant novel·les bones. Tantes com pugui. [26 gener 1967.]

Però, Rodoreda també redacta una nova versió d'*Aloma* i, per tant, sentir parlar Sales d'un pròleg, li fa venir «ganes de xisclar». Tenint en compte tots aquests projectes, resulta fàcil suposar que la novel·lista deu tenir ganes de deixar definitivament enrere aquesta obra de represa, escrita ja feia temps i potser poc concordant amb els seus interessos actuals. I, per posar un punt i final a l'assumpte del títol/títols, escriu a Sales que «Amb l'Obiols hem acordat que el títol de la darrera-primera novel·la sigui “Jardí vora el mar” no *arran*. Em sembla que és molt macu i, fet i fotut, potser més adequat que “L'últim setembre”. Quedem, doncs, amb “Jardí vora el mar”. Tinc el presentiment que serà un èxit» (31 gener 1967). Poc després li envia una altra car-

76. Ja vaig apuntar aquesta relació a Carme Arnau, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa*. Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 211. També s'hi refereix Joan Triadú: «*Jardí vora el mar* no és, doncs, una novel·la “menor”, encara que per l'extensió estigui entre *Aloma* i *El carrer de les Camèlies*. Més distendida, menys densa, més inconcreta potser, preludia *Mirall trencat*, és a dir, el pas a una història més diversificada i plural» (*La novel·la catalana de postguerra*, Barcelona, Edicions 62, 1982, p. 117-118).

77. Vegeu en aquest sentit l'article de Joan ALEGRET, «La novel·la catalana el 1967», *El Pont*, núm. 52, p. 34.

78. El *Torrent de les Flors* era el local on va debutar com a actriu teatral Mercè Rodoreda en la seva infantesa; no s'ha sabut res d'aquesta obra i, posteriorment, amb Joan Sales pensaven posar aquest títol al recull de teatre, que no es va arribar a publicar. Amb aquest títol, de fet, va sortir pòstumament, al 1993.

79. Sales pensa molt en els títols de les obres, com ho demostra la carta que escriu Rodoreda, el 6 d'abril de 1967, on li comenta que està d'acord amb Obiols que *Mirall trencat* seria un títol millor, però s'acaba de publicar *Miralls tèrbols* de Ferran de Pol i hi hauria massa miralls. Tanmateix, el llibre tardaria encara a publicar-se.

ta (6 febrer 1967), on inclou un comentari de Joan Prat, bon conseller literari, un crític de gran lucidesa, que li valora extraordinàriament l'obra:

Com més va més segur estic d'aquesta novel·la. És tan rica, tan complexa, tan subtil, tan plena d'intuïcions, de correspondències, de coses dites magníficament sense anomenar-les, com qualsevol dels teus dos llibres. L'estil és esplèndid de dalt a baix. Alguns dels personatges queden gravats per sempre: el jardiner, Toni, Bergadans, els pares d'Eugeni... i algunes escenes són absolutament de primeríssima categoria -visita del jardiner als pares d'Eugeni, vespre dels pares d'Eugeni a can Bergadans, etc. No hi ha ningú a Catalunya capaç d'escriure una novel·la com aquesta. Ja ho veieu.

Però, Mercè Rodoreda, malgrat tots els seus projectes, no deixa de pensar en la novel·la, que també corregeix, i el 6 d'abril Sales li contesta —manca la carta de la novellista—, que «Som perfectament a temps de posar a “Jardí vora el mar”, el lema certament molt suggestiu que em comunicueu “Dieu est au fond du jardin” [...]. La qüestió és que el lema és molt ben trobat, que ni pintat per a la vostra novel·la.»

3.2. TÈCNICA I PERSONATGES

Jardí vora el mar va sortir la primavera de 1967, concretament al mes de juny, el mateix any en què Mercè Rodoreda va publicar un recull de contes d'una gran categoria i originalitat: *La meua Cristina i altres contes*. Tanmateix, la novel·la degué ser escrita poc després d'haver sortit el primer recull, *Vint-i-dos contes*. De fet, *Jardí vora el mar* adopta la tècnica behaviorista —i d'aquí el diàleg dominant—, i té un protagonista masculí, com alguns contes d'aquest primer recull («Cop de lluna», «Un home sol»...), diferentment de les novel·les anteriors, dominades per una veu femenina. Es tracta, doncs, d'una novel·la atípica en aquest doble sentit, d'una banda, perquè Rodoreda s'interessarà, preferentment, per figures femenines —que segons Prat són les que domina més bé—, veritables heroïnes de la seva producció, figures amb un sentit que sembla ben bé simbòlic. En canvi, *Jardí vora el mar*⁸⁰ és una novel·la de personatges masculins, «d'homes», com ho acostumen a ser les que adopten la tècnica distanciadora i objectiva del behaviorisme, les obres de Steinbeck o les de Hemingway, uns autors molt valorats pel corrent existencialista, per Sartre sobretot, *L'âge du roman américain*, per dir-ho amb el títol d'un estudi de Claude-Edmonde Magny, que va assolir força ressò. I és

80. Cito a partir de *Jardí vora el mar*, 2a ed., Barcelona, Club dels Novel·listes, 1967, p. 9.

que els personatges més destacats de la novel·la són tres figures masculines: el jardiner, òbviament, que dóna títol a l'obra, però, també, Eugeni i el senyor Bellom. D'altra banda, la tendència behaviorista adopta una tècnica objectiva, propera a la novel·la negra i al cinema —dels quals Rodoreda va ser bona lectora i espectadora—, una tècnica que recolza, aquí, en un únic punt de vista, el del jardiner, que de vegades explica el que observa, com si fos una mena de *voyeur*, però no gaire entusiasta. Mentre que d'altres, esdevé un espectador interessant, però incapaç de copsar tota la «funció» per diverses circumstàncies, físiques, en general (p. 109-110):

Així que va ser negra nit em vaig plantar ran dels boixos i vaig procurar no perdre res [...]. Molts moviments se m'escapaven, sobretot amb l'anar i el venir dels que servien. Em vaig asseure a la barana entre dos testos, perquè anava per llarg, una mica si és no és girat de costat. Com quan arribo tard a l'Excelsior i em donen aquella butaca que té una columna al davant.

Però la història, sempre fragmentada i llunyana —i per tant poc segura—, amb molts buits, amb diverses el·lipses, neix també de les converses que escolta d'amagat o manté directament amb d'altres personatges, algunes vegades del món benestant: els amos —«els senyorets i les senyoretes»—, i els seus amics; d'altres del servei i coneguts, amb els quals se sent lligat per l'amistat i, de vegades, per l'afecte: les cambreres, el jardiner veí... Però, sobretot, amb Quima la cuinera, que sembla apreciar-lo força, la figura més important del servei, que pot anunciar ja el relleu que tindrà una altra cuinera: Armada de *Mirall trencat*.⁸¹

La Quima em feia explicar tot el que feien pel jardí i jo li feia explicar tot el que feien per la casa perquè ella sabia moltes coses per la Miranda, una de les cambreres que era del Brasil. [P. 9.]

Ho havia tret tot de la Mariona, que havia vist moltes coses i que en sabia moltes d'altres per la Miranda. Jo suposo que totes dues vivien amb una orella encastada a les parets. [P. 133.]

De fet, com va apuntar Claude Edmonde Magny, pel que fa a la tècnica behaviorista, el que la caracteritza és «una particular posició, que consisteix en considerar com a real, en la vida psicològica de un home o de un animal, únicament lo que podria percebre un observador purament exterior, representat en una situació per el objetivo de un aparato fotogràfic; [...] en síntesis, en

81. Aquest és un paral·lisme evident amb *Mirall trencat*: inclou dos móns antagònics en un mateix univers de ficció, el servei i els senyors, semblantment a l'obra inacabada *Isabel i Maria*. Si pensem que la peça teatral *Un dia* (1959?) anuncia a grans trets *Mirall trencat*, sembla, ben bé, com si Mercè Rodoreda volgués tractar un tema concret i no sabés ben bé com acarar-s'hi, probablement per la seva complexitat.

reducir la realitat psicològica a una sèrie de conductas o comportamientos en las cuales las palabras o los gritos tienen tanta importancia como los gestos o los juegos de fisonomía».⁸² I cal remarcar que aquest és un gran moment d'influència del cinema en la literatura, i que Mercè Rodoreda era una espectadora entesa, a la qual, per exemple, agradaven pel·lícules de gènere, les de por, concretament,⁸³ i els *westerns*, també, com al jardiner de la novel·la. Un cinema que era una distracció, i alhora, una font d'inspiració de cara a la seva producció.

El gruix més important de les converses, tanmateix, es descabdella al jardí de la torre —l'escenari central de l'obra—, al costat de la caseta on viu el jardiner, de manera preferent; però hi ha, també, altres espais de menor importància: la fonda del poble, per exemple. I, sobretot, un indret que apareix amb un desplaçament del jardiner a Barcelona, concretament, el carrer Ríos Rosas, on viuen els pares d'un personatge, Eugeni, que abans l'han visitat, per tenir notícies del fill.

Però, pel que fa a la tècnica, l'autora també incorpora un diari, al final de la novel·la, el d'Eugeni, justament —que no sabrem pas com ha arribat a les mans de Maragda—, que explicarà, des de la seva perspectiva, les relacions amb Rosamaria i les raons materialistes que la van dur a trencar amb ell. Es tracta d'un recurs que l'autora també emprarà a *Mirall trencat*, i que ja havia adoptat a *Aloma*: uns escrits que descobreixen algun aspecte desconegut, o bé matisen o confirmen alguna dada rellevant. Però, malgrat la diferència de la tècnica i de les intencions narratives, en relació amb les novel·les immediatament anteriors, però també amb les posteriors, —unes novel·les que expliquen la història des de dintre i no pas de fora estant—, hi ha, en totes elles, la supressió del narrador, un narrador present, en canvi, a l'única novel·la d'abans de la guerra acceptada per l'autora, *Aloma*.⁸⁴ Però proustianament, la història neix del passat, del record, com a totes les de l'autora i de manera diferent d'un bon nombre d'obres behavioristes, que acostumen a triar la perspectiva de present. Un record que intensifica encara més la manca de seguretat d'allò que s'hi explica: «Però de tot això fa tant de temps que de moltes coses ja no me'n recordo, perquè sóc massa vell i de vegades m'embolico sense voler...» (p. 7).⁸⁵

82. Claude Edmonde MAGNY, *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972, p. 55.

83. Hi ha escrits sobre pel·lícules d'aquest gènere, sense cap voluntat literària, però, *Return of the fly*, *The mummy*, *The invisible enemy*... (AMR, 6.1.5.3).

84. L'única novel·la de postguerra amb un narrador és *Mirall trencat*.

85. De vegades, però, el record, malgrat la seva llunyània, és intens per al narrador: «Tot i que d'això fa bastant de temps quan em costa de dormir, recordo com si fos ara el vol d'un ocell entre branques i la veu de l'Eugeni, molt baixa: Els fem por...» (p. 146). La cursiva és meua. Tot plegat demostra els capricis de la memòria.

L'escriptura de *Jardí vora el mar* és tota ella col·loquial, d'una banda, perquè la veu del narrador, la del vell jardiner, s'adreça al lector per explicar-li una història de viva veu i d'una manera animada, com ho demostren les onomatopeies, ben pròpies de l'autora: «Com si tot vingués d'un món que no fos la terra i piula va i piula ve i ruixada de branques amunt i estrelles de coloraina i tronada i pluja d'or...; Ziu!; Ziu!; Ziu!, tot petava.» (P.110.) De l'altra, perquè, com comentava Rodoreda a Sales, aquesta és una novel·la amb molt diàleg en estil directe —diferentment de la majoria de les de l'autora, que empenen l'estil indirecte i narrativitzat.

A més, si hi ha inconcreció pel que fa a l'espai central de la novel·la, la ubicació de la casa amb jardí vora el mar —només sabem que es troba a pocs quilòmetres de Barcelona—, tampoc no sabem en quin moment històric se situen els fets narrats. Probablement, ens trobem a la dècada dels cinquanta, en què redactà la novel·la, o en els anys anteriors a la Guerra Civil —s'esmenta que les fotografies es fan amb magnesi—, i també hi ha algun possible paral·lelisme amb les obres de Scott Fitzgerald, inicialment sobretot, quan els personatges benestants viuen els estius amb molta alegria i despreocupació; però tot és borrós pel que fa aquest aspecte, perquè no s'esmenta cap esdeveniment concret ni hi ha cap indicatiu que ens permeti situar la narració temporalment. I, així, cas més aviat insòlit, a *Jardí vora el mar*, no hi ha tampoc cap referència a la Guerra Civil, ni a les seves repercussions. De fet, a totes les novel·les posteriors —si considerem que aquesta és la primera que Rodoreda va escriure, cosa que confirma tot el que apunto—, la història de Catalunya acostuma a marcar la vida dels personatges, incideix en llur existència, sobretot la guerra i l'exili que s'engué. En canvi, la vida de la majoria de personatges d'aquesta novel·la està marcada per dues motivacions, per dues aspiracions, decisives ambdues: pels diners i per l'amor. Però, sobretot, per les necessitats econòmiques, per la fortuna, o millor dit, per la manca de fortuna, que empeny diversos personatges a marxar de llur país i incorpora, així, la figura de l'indià, la de l'*americano* a la ficció. Uns diners sempre decisius, sempre importants en la producció rodorediana, malgrat no adonar-nos-en, probablement, en una primera lectura.⁸⁶ De fet, a la novel·la, com he apuntat hi ha dos grups de personatges, els modestos i els rics, en general sota la forma dels amos i dels criats, per dir-ho dos-

86. Per confirmar un cop més la importància de la infantesa, en la seva, Mercè Rodoreda va sentir parlar molt de les necessitats econòmiques, en un ambient familiar en el qual els diners eren escassos. Filla única, madura prematurament per aquesta circumstància, de vegades feia de mitjancera de la família a l'hora de demanar diners a l'oncle que havia estat enviat a l'Argentina en busca de fortuna, precisament. L'avi escrivia repetidament al seu fill, «el millor amic, és el peso», uns paraules de les quals la nena potser va prendre bona nota. L'avi, una figura singular i extrovertida, sempre amb ganes de broma, fins i tot demana al fill que porti un promès amb diners per a la nena i una viuda rica per a ell.

toievskianament.⁸⁷ Dos grups ben definits, amb una funció i espais que els són propis. Però, hi ha personatges que han pogut superar les barreres que els separen, que vol dir una precària situació econòmica, gràcies a llur esforç personal, unit sempre al desplaçament —com si fora d'ell, això no fos possible—, el cas dels indians. O bé amb un matrimoni d'interès, que deixa de banda l'amor, l'altra manera d'aconseguir un canvi de situació econòmica en aquesta ficció. Tanmateix, si els diners assoleixen tanta importància a *Jardí vora el mar*, si han condicionat tantes vides, al final no acostumen a donar la felicitat, si més no a les figures sensibles, com és el cas d'Eugeni i de Rosamaria, i a diferència del senyor Bellom. Aquesta sembla la conclusió de la novella. El jardiner, que és un dels pocs personatges que ha assolit aquesta felicitat, o si més no la pau, el sentir-se bé amb si mateix, ho ha aconseguit en viure al marge dels diners, en prescindir-ne i refugiar-se en la naturalesa.

Però, si no sabem en quin moment s'esdevé la història, tampoc no coneixem el nom del poble d'estiuig vora el mar, on passa el gruix més important de la novella, com ja he apuntat. En aquest sentit, potser val la pena esmentar dos fets externs al relat, que ens poden donar alguna llum sobre aquest aspecte. L'any 1956, l'autora, que ha vingut a Barcelona a visitar la seva mare, reflecteix en la seva pròpia carn la problemàtica de l'exiliat, que ja no se sent bé en el seu país, tan diferent ara d'aquell en el qual va viure —s'enyora de Ginebra i, sobretot, de la netedat d'aquesta ciutat—; llavors, escriu a Joan Prat i li comenta que vol fer un viatge en autocar, per visitar la costa, el recorregut del qual serà: «Barna, Arenys de Mar, Sant Feliu de Guíxols, s'Agaró, la Bisbal, Girona, Malgrat, Barna. *Em fa illusió perquè no conec res de Catalunya.*»⁸⁸

Un altre fet que sembla curiós, i que potser val la pena tenir també en compte, és que Mercè Rodoredà copia totes les cartes de Glòria A. adreçades a Joan Gurguí, el seu oncle matern i marit. Es tracta d'unes cartes que són una prova contundent de la diferència que acostuma a separar la realitat —tan poc novel·lesca, en general—, i la ficció, que adopta elements més inversemblants, que no debades s'acostumen a denominar «de novella», com en aquest cas; Glòria A. era probablement la minyona i alhora l'amant de Joan Gurguí, el

87. Hi ha, així, una diferència amb *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, amb un protagonisme gairebé exclusiu de personatges modestos.

88. El subratllat és meu. La carta és del 21 de juny de 1956 i pot ser un impuls per a la redacció de la novella, una novella que no se centra a Barcelona, diferentment de la majoria de les de l'autora. Pel que fa a la situació de l'exiliat, una situació complexa, d'insatisfacció, escriu la novel·lista a Joan Prat en una altra carta: «M'enyoro de Ginebra, i sobretot de la netedat. Ahir, amb els nois vaig anar a passejar una mica i vaig veure ballar sardanes davant de la catedral. Fora del meu barri, on totes o gairebé totes les cases són noves, tot és vell i molt brut. Els carrers de Gràcia fan pudor de vaca i trepitges fems. És clar que és molt pintoresc, però potser ho és una mica massa i amb poca alegria» (18 juny 1956).

qual sembla, ben bé, que per desfer-se'n, l'envià a l'Argentina —concretament a Buenos Aires, on ell havia anat de ben jove en busca de fortuna—, però on les coses no li van anar bé; el clima, sobretot, no li prova gens i les feines que troba són massa dures per a la seva edat i, per aquestes circumstàncies, decideix retornar a Barcelona, on en l'endemig ha perdut el poc que tenia. Res, doncs, de novel·lesc en aquesta breu estada, en particular, i en la seva existència, en general. Un cop a Barcelona, es dedica sobretot a cuidar senyores grans, la qual cosa la fa viure en diversos indrets i sempre d'una manera precària, patint, a més, pel seu esdevenidor, en una pensió del carrer Montseny, justament —el carrer on Mercè Rodoreda situa el pis de Colometa—, però, també a Sitges i set anys a Calella de la Costa, on s'ocupa d'una senyora gran i molt rica: «Ya ve unos tanto y yo con el cielo y la tierra», escriu a Joan Gurguí.⁸⁹ Desencisada de tot, només espera un atzar de la fortuna, concretament que li toqui la loteria —aquests diners sempre cobejats per la seva importància—,⁹⁰ per poder retirar-se en un convent: «hasta que Dios me llame a juicio, la verdad le digo, porque el mundo no es más que engaño y mentira». Resulta curiós, doncs, que Mercè Rodoreda copiés a màquina aquestes cartes, escrites a mà, amb lletra difícil, de persona insegura i poc instruïda, que reflecteixen únicament la precarietat d'una vida i, també, la gasiveria de Joan Gurguí; i potser, les cartes van pesar, justament, en l'escenari, en algun personatge o sentit de *Jardí vora el mar*.⁹¹

Però, al costat d'aquest indret d'estiueig, un lloc qualsevol de la costa —Sitges, on hi ha nombroses cases d'*americanos*, Calella, Sant Feliu...—, a la novella s'obre pas, tímidament encara, l'escenari recurrent de tota la producció rodorediana: el barri de Sant Gervasi, en general, i el carrer Ríos Rosas, en particular. Mercè Rodoreda va néixer al carrer de Manuel Angelon —París, a la seva infantesa—, estret i paral·lel al de Balmes, per una banda, i al de Ríos Rosas, de l'altra. La finca de la família Farriols, davant de la de Rodoreda, tenia dues sortides, Manuel Angelon i Ríos Rosas, justament.⁹² Al costat de la

89. Inicialment el tracta de tu i de manera afectuosa, la qual cosa demostra les relacions que havien mantingut, després ell degué marcar distàncies i el tracte és de vostè i esdevé molt més formal, més respectuós.

90. En aquest sentit demana diverses vegades a Joan Gurguí que li compri dècims de loteria, que ella li paga sempre escrupolosament.

91. Aquesta correspondència, que es troba a l'AMR (5.1.3.1) va de 1953 a 1963 i consta de trenta-sis cartes i dues targetes, enviades des de l'Argentina, Barcelona, Calella i Barcelona.

92. El nom del carrer on va néixer la novel·lista, Manuel Angelon (1831-1889), no figura a cap ficció, malgrat tractar-se d'un poeta, novel·lista, dramaturg i historiador, que participà activament en la Renaixença i va ser l'autor de *La Verge de les Mercès*, precisament, primer drama romàntic en llengua catalana. En aquesta novella, el carrer triat és el de Ríos Rosas, on vivien els Farriols, un cognom a tenir en compte, ja que l'emprarà a *Mirall trencat*, la qual cosa relaciona, un cop més, les dues novel·les.

imprecisa ubicació de la casa magnífica i amb un jardí espectacular, la minuciosa situació i descripció de la casa i el jardí modest del barri de Sant Gervasi, aquest escenari que l'autora sembla portar gravat molt endintre (p. 84 i 162, respectivament):

—¡Que n'hi ha d'aire aquí, nosaltres tenim por que ens edificuin pels voltants!

—Fan moltes cases pel nostre barri.

—¿Vostè sap on és el carrer de Ríos Rosas, a Sant Gervasi? És un carrer molt conegut.

Era una caseta d'un pis, estreta, amb un reixadet acabat amb llances davant de la porta de fusta. A cada banda hi havia una finestra i, a l'ampit de cada finestra, testos amb geranis catleia i esparragueres bastant empolsegades. La pintura de la paret estava descolorida i l'arrebossat feia bosses; les que s'havien rebentat deixaven veure els maons pelats.

Aquesta caseta pertany als pares d'Eugeni, Andreu —el nom del pare de la novellista—, i Paulina —el d'una veïna o parenta que s'esmenta repetidament en la correspondència familiar. Com l'escenari, doncs, els noms dels dos personatges es remunten, també, a la infantesa de la creadora. I és Eugeni, justament, el qui serveix d'enllaç entre els dos espais. Perquè si la producció rodorediana acostuma a recórrer a elements característics del fulletó o de la novella sentimental⁹³ —i d'aquí probablement una de les causes de l'èxit de públic—, veiem que Eugeni, a qui Rosamaria va deixar per casar-se per interès amb un noi ric, Francesc, es va proposar retrobar-la, al cap de cinc anys. Ara, el sogre d'Eugeni —casat amb la filla d'aquest *americano* de gran fortuna, Maribel—, s'ha construït una torre espectacular, al costat de la de Francesc i de Rosamaria. Així es compleix la promesa feta per Eugeni anys enre, «en a penes sis anys», per citar el títol inicial de la novella i el temps que abraça la ficció. De fet, *Jardí vora el mar*, eficaçment estructurada, està dividida en sis blocs llargs —defugint els capítols que acostumen a ser més breus i trenquen el ritme narratiu—, uns blocs que corresponen als sis estius evocats; d'aquesta manera comença l'apartat vi: «Aquell estiu va ser el darrer...»

93. Ja els primers contes de Mercè Rodoreda recorren a aquests elements fulletonescos, sovint els més tòpics i típics, la mare que es sacrifica per un fill que no s'ho mereix, el qual finalment es penedeix del seu comportament —«Sol»—, les relacions d'un adolescent amb una prostituta —«Una nit...»—; l'home que torna a casa penedit d'haver abandonat la muller que l'espera amatent —«La tornada»—. Contes recollits a *Un cafè...*, 1999. De fet, quan Mercè Rodoreda sembla voler descriure les seves relacions amb l'oncle amb el qual es casarà, escriu amb un estil ben bé de novella sentimental, una lectura potser de llavors «... perquè vingueres a torbar la pau del meu pobre cor tant alegre abans i tantíssim trist ara? Era tan feliç, jo allavors sempre.» Dietari inclòs en la correspondència de l'autora (1924?).

En assabentar-se de la història —s'empra repetidament el mot «història» a la novel·la—,⁹⁴ un membre del servei exclama que «sembla una pel·lícula», per remarcar-ne la inversemblança i alhora l'aspecte positiu. Però, tanmateix, la trobada no representa cap mena de *happy end*, com acostuma a passar en el fulelltò, i com desitjava Sales, sinó que, com he apuntat, és l'inici de la tragèdia. Eugeni no podrà recuperar l'amor de Rosamaria i se suïcidarà al mar. I aquest suïcidi donarà el cop de gràcia a l'univers descrit i, a partir d'aquell moment, es produirà una esclavissada progressiva, que es clourà amb l'acomiadament del jardiner i la venda de la torre d'estiueig.⁹⁵

D'altra banda, per la seva passió per les flors —per aquesta «vinculació» tan rodoorediana—, i, alhora, pel seu caràcter sensible, retret i solitari, Eugeni és un personatge que congenia amb el jardiner, que nua amb ell una relació estreta, d'afecte. Fins i tot, li regala una moneda turca, amb un tros de lluna en una cara, que li diu que és la sort d'una peça; el jardiner, en moments difícils, com si es tractés d'un talismà, estreny «entre els dits aquella moneda del tros de lluna».⁹⁶ Es tracta, a més, de dos personatges que han perdut la dona, que estimaven profundament —i que, d'una manera diversa, es relacionaven amb la infantesa—, i ho han fet per sempre més, morta la muller del jardiner, Cecília,⁹⁷ trobada, però, irremeiablement perduda la Rosamaria d'Eugeni. Hi ha, de fet, en aquesta novel·la, una duplicitat constant: dos matrimonis d'interès, dues figures atretres pels jardins...

Tanmateix, aquestes dues figures masculines ofereixen una actitud totalment oposada, del tot divergent enfront de la vida, una vida que és sempre dura, dramàtica sovint, en Mercè Rodoredà. El jardiner ha trobat la serenitat i la pau en una soledat radical —deixant de banda les relacions íntimes—, i buscant una companyia essencial: una mena de refugi en la natura. En canvi, Eugeni, que inicialment ha apostat per la vida —s'ha casat només per interès—,

94. Recordem el títol inicial de l'obra, *Una mica d'història*.

95. El paralelisme amb *Mirall trencat* resulta evident: també el suïcidi d'un noia jove, Maria, assenyala l'inici de la devallada familiar, que es clou amb la venda de la torre amb un jardí espectacular. Tanmateix, en aquesta novel·la, la història, la guerra sobretot, hi juga un paper determinant.

96. El fet d'estrenyar petits objectes, en general rodons, com si fer-ho representés una mena de protecció, és característic de diversos personatges rodooredians, aquí la moneda, a *La mort i la primavera*, una boleta de resina, quan s'assabenta de la mort del pare, la gla del paraigua del notari Riera de *Mirall trencat*... (Vegeu *La mort*..., 1997, p. 111).

97. Resulta curiós que el nom d'aquest personatge gairebé angèlic, Cecília, sigui el mateix que el de la protagonista d'*El carrer de les Camèlies*, que és una prostituta. D'altra banda, cal destacar que els amors del jardiner amb la seva muller semblen més aviat els d'un pare amb la seva filla, per la diferència d'edat i, alhora, per la relació que mantenen: ell la pentina, se l'asseu a la falda... i ens diu que ella no era una dona sinó d'una tendresa. La felicitat, doncs, sembla només poder-se donar en la infantesa o en un clima que la reproduceixi, que s'hi acosti.

s'adona que aquesta no és la solució per a ell, i escull la mort. De fet, aquests dos personatges representen una tria decisiva enfront de l'existència, una disjuntiva crucial i que, com a tal, l'autora inclou a diverses novel·les: la vida o bé la mort.⁹⁸ I en aquest sentit, és possible establir un nou paral·lelisme entre els dos personatges centrals de *Jardí vora el mar* i els de *Mirall trencat*: Teresa, la protagonista d'aquesta novel·la, la dona gran i vital, s'ha inclinat per la primera opció —com el jardiner—, i també estima les flors amb bogeria; en canvi, la noia jove, Maria, s'ha decantat pel suïcidi, com Eugeni, un suïcidi com a ritual. De fet, amb aquesta mena de panteisme còsmic, que vol dir de valoració d'un dels quatre elements, els protagonistes de la novel·la són dues figures que s'hi arriben a confondre, l'un, el vell jardiner, que ha escollit la vegetació per viure-hi; i l'altre, el jove, l'aigua per morir-hi. Aigua i vegetació, que són les matèries principals de l'imaginari rodoredià. Notem, però, que hi ha un canvi significatiu: el protagonisme dels personatges masculins, vistos de fora estant, deixarà pas al dels femenins, presentats, sobretot, interiorment i amb una gran penetració, uns personatges que potser la interessin més, també. I els diversos paral·lismes esmentats entre *Jardí vora el mar* —també *Isabel i Maria*—, i *Mirall trencat* ens poden fer pensar que, probablement, Mercè Rodoreda tenia interès a exposar un tema tràgic que relacionés la infantesa, l'amor i la mort, en un escenari que era un jardí de gran bellesa, i buscava la manera adient d'aconseguir-ho, el tema per exposar-ho. Un tema complex que trobarà una expressió adient a *Mirall trencat*, en focalitzar-lo directament i embolcallar-lo d'un tractament mític. De fet, lluny de la infantesa per assolir la felicitat, sembla dir-nos Mercè Rodoreda, cal separar-se dels homes —perquè la vida adulta resulta difícilment suportable—, com ho ha fet el jardiner. I, sobretot, acostar-se a la natura, afavorir aquesta vinculació amb les flors, que senten tant Eugeni com el jardiner, aquests dos personatges tan propers i tan separats alhora. L'un ple de serenitat i d'acceptació, l'altre d'angoixa i de revolta, que poden representar, també, dues edats de la vida humana, dues actituds que les caracteritzen, si més no: vellesa i joventut.

3.3. LA FORTUNA, ELS AMERICANOS I EL MATRIMONI D'INTERÈS

De totes les novel·les de Mercè Rodoreda, *Jardí vora el mar* és la que inclou més personatges de fora, o millor dit, la que incorpora més noms de paï-

98. Ja m'he referit, en un estudi de propera aparició sobre *Mirall trencat*, al fet que Camus, a l'assaig *Le mythe de Sisyphe*, apunta que «Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie.» *Essais*, París, Gallimard, La Pléiade, 1972, p. 99. Aquesta duplicitat és present també a *Aloma* i *Mirall trencat*.

sos exòtics: la cambrera Miranda és del Brasil, Sebastià, el marit d'Eulàlia, és caçador a l'Àfrica, el senyor Bellom viatja per Europa i ha viscut a Cuba i a l'Argentina, la seva filla se'n va a Califòrnia... Tanmateix, un viatge forçat i constant en la producció rodorediana, l'exili —ben real en el seu propi cas—, no és esmentat a la novel·la. Però, de tots els desplaçaments, destaca el de l'india, el de l'*americano*, encarnat, tant pel que fa a la pintura, com pel que fa al protagonisme, en dues figures, un home gran i un de jove, el senyor Bellom i Eugeni. Hi ha, doncs, una mena de desdoblament constant en la novel·la, de duplicitat permanent pel que fa a la seva construcció, una duplicitat que acostuma a afavorir el joc narratiu, en aquest cas el contrast. I resulta evident la relació del senyor Bellom amb la biografia personal de Mercè Rodoredà, i concretament amb el seu oncle matern, amb el qual es casà en complir vint anys. Una figura, la de l'india, incorporada, ja, a la primera novel·la acceptada per l'autora, *Aloma*, probablement la més autobiogràfica en la seva essència.

L'oncle de la novel·lista, el germà de la mare, Joan Gurguí, va ser enviat a l'Argentina en busca de fortuna, amb només catorze anys —edat que Rodoredà convertirà en simbòlica de l'edat adulta. Un cop allà va representar per a la família una mena de taula de salvament, a la qual s'aferraven en cas de necessitat —els diners mancaven a la casa—, sovint a través de la nena, que feia d'intermediària. L'oncle d'Amèrica va esdevenir, doncs, una mena de figura prodigiosa per la seva llunyania —llavors mítica, gairebé—, i pel prestigi que donen els diners que enviava, fins i tot, a la nena, o a la família, uns diners sovint providencials.⁹⁹ A més, degut a la seva escassetat i als problemes que això arrossegava —l'avi s'hagué, fins i tot, d'hipotecar la torre—, la nena sentia parlar freqüentment de diners durant la infantesa. I si he esmentat el valor autobiogràfic d'aquesta figura, això es deu al fet que la vida del senyor Bellom calca, a grans trets, la de l'oncle de la novel·lista; una història que aquest personatge explica al jardiner, una mena de confident de tots plegats. I d'aquesta manera, arriba al lector. Per desavinences amb el seu padastre —en el cas de l'oncle van ser probablement amb la madrastra—, que li feia patir gana i el maltractava, aquest personatge va marxar a l'Argentina, a Buenos Aires. A *Jardí vora el mar*, podem llegir que la mare del senyor Bellom, viuda molt jove (p. 158):¹⁰⁰

99. L'any 1917, quan Rodoredà té només nou anys, l'oncle li envia cinc duros: «Em rebut els sign duros y estat molt contenta», li escriu la nena (3 gener 1917).

100. En uns apunts que semblen biogràfics, escriu: «El Sr. Fontanills tenia un altre fill un noi més jove que la filla. A catorze anys se n'havia anat a Buenos Aires. La marastra el feia morir de gana. Jo li vaig aconsellar que se n'anés» (AMR, 6.1.5.1/1). L'avi de Mercè es deia Fontanills de segon cognom, es va casar dues vegades, tenia una filla —la mare de la novel·lista—, i un fill més jove, que als catorze anys va marxar a l'Argentina o, més probablement, el van enviar a aquest país perquè s'hi guanyés la vida i els enviés diners; el lligam biogràfic resulta evident.

es va casar amb un adroguer molt bèstia i em van treure del forn i em van fer servir a la tenda. Em passava el dia repartint paquets de menjar, descarregant sacs de mongetes i de patates, menjant poc, dormint menys, i rebent molt [...]. Va ser la meua mare la que em va aconsellar que me n'anés.

El senyor Bellom era aprenent de forner quan vivia a Barcelona, concretament a Gràcia, com l'oncle de Mercè Rodoreda que, de fet, a Buenos Aires va obrir un forn i pastisseria que rutllava força bé. Com a punt de partença de la construcció del personatge, hi ha, doncs, la biografia personal; aquest és el primer impuls de l'escriptura, cosa ben lògica pel fet de tractar-se d'una primera novella, després d'un llarg silenci.¹⁰¹ I resulta gairebé lògic que sigui a *Jardí vora el mar*, on la fortuna compta tant, que aparegui la figura de l'*americano*, l'home que ha aconseguit pujar econòmicament, partint de zero, perquè, com confia el senyor Bellom al jardiner (p. 98),

Ha de pensar que jo vinc de baix de tot: de menjar pa i arengades. I aquí vostè hi veurà ambaixadors de Sud-amèrica, i tots em fan reverències perquè saben que amb un cop de telèfon els puc enfonsar.

Tanmateix, si la base és biogràfica, hi ha una evident mitificació, i el personatge de ficció, l'home de gran riquesa, generós i ben relacionat, que ajuda la pintora Eulàlia i els pares d'Eugeni a la mort del fill, té poc a veure en aquest aspecte amb la figura real, un home gasiu, segons sembla. La novella, doncs, esdevé, així, l'espai d'una rectificació positiva de la vida, d'una mitificació, com en el cas del jardí. A *Jardí vora el mar*, de fet, el senyor Bellom serveix d'exemple a seguir; per aquest motiu, un altre personatge, Toni, que té un fill que és una bala perduda, exclama: «—Si almenys no tornés! Se'n podria anar a Amèrica i fer-s'hi ric com el senyor Bellom...» (p. 184).

Però, a *Jardí vora el mar*, seguint la duplicitat característica de l'obra, hi ha un altre personatge que també ha marxat a Amèrica per fer-se ric, Eugeni. També, ell pertanyia, com el senyor Bellom, al grup dels pobres, però no s'hi volia conformar; per amor en aquest cas, des de la seva caseta de Sant Gervasi —semblantment a l'oncle de la novellista—, va emprendre el camí dels indians, un camí ple de penalitats. Eugeni, segons podem llegir «va arribar a Cuba com un pobre d'escala d'església. I que en va passar de totes fins que va anar a espe-

101. També a *Isabel i Maria* hi ha un oncle de Maria, justament, que ha marxat de casa per buscar feina a França, en aquest cas: «Quan vaig arribar a Bordeus aquests parents no existien; d'una manera vaga vaig saber que l'home havia mort i que la seva dona s'havia venut la botiga. Em vaig trobar, doncs, completament penjat i sense am ni em [...]. Durant un any vaig fer de tot: descarregador al moll, ajudant de barber, repartidor de paquets per una botiga de teixits...» València, Edicions 3 i 4, 1991, p. 67.

tegar en una plantació del senyor Bellom. Tot va començar tallant canya. Més ben dit, fent-ne tallar» (p. 108). Això és el que diuen d'ell, i quan és Eugeni el qui s'explica, no fa més que confirmar la duresa de la seva existència (p. 122):

He fet de tot... Vostè no s'ho pensa perquè em veu així. Però he fet de tot. Un sac, encara que pesi cinquanta quilos, pesa poc quan és el primer i estàs mort de gana. Però, quan és el que fa cent... I anar per carrers pudents amb gossos al darrera i amb les criatures que es riuen de tu...

Tanmateix, en el cas d'Eugeni la vida difícil de l'emigrant va durar poc; va anar a treballar amb el senyor Bellom i es va casar per interès amb la filla. En aquest personatge, de fet, es barregen les dues úniques maneres de pujar d'estatus social, segons la novel·la. Però, diversament del senyor Bellom, els diners no representen la felicitat per a Eugeni, com per a Rosamaria. De fet, per a tots dos la felicitat, lligada a la infantesa, al jardí i a les flors, desapareix amb la primera relació sexual, que vol dir amb l'edat adulta, que els assenyala l'inici de l'angoixa —tenen por d'un embaràs. I això s'esdevé als catorze anys, de manera significativa, segons podem saber pel diari d'Eugeni.¹⁰² En llegir aquest diari, que explica l'amor que els va unir mentre encara eren uns adolescents, el jardiner pensa, per confirmar la relació del seu matrimoni amb la infantesa, que «No hi havia res igual, però em semblava que s'havien estimat com ens havíem estimat amb la Cecília» (p. 192).

I és que la felicitat desapareix en créixer. En la producció rodorediana, existeix una separació important, es produeix un tall decisiu que separa la infantesa i l'edat adulta. Amb ella, també ho fa la innocència, com s'expressa gràficament en aquesta ficció, seguint la manera de procedir de l'autora: la creu que el jardiner tenia al paladar, i que era l'admiració de tot el veïnat, es fon en créixer; llavors pensa que «[...] els grans potser tenien els ulls diferents dels petits. I, més endavant, vaig pensar una altra cosa: que la creu se m'havia anat fonent mentre perdia la innocència» (p. 26). En el cas de Rosamaria, per citar un altre exemple, és en esdevenir adulta que s'adona de la importància dels diners i li agafa por d'haver-se de passar la vida treballant, cosint concretament.¹⁰³ Per aquest motiu, per interès, es casa amb Francesc, un xicot ric. Tanmateix, la tècnica de la novel·la, la visió exterior, behaviorista, i el protagonisme de personatges masculins, no ens permet endinsar-nos ni en els pensaments ni en els sentiments de la majoria de figures femenines, concretament de Rosamaria, que hem de deduir-la pel comportament. I és que, a *Jardí vora el mar*, i degut a la tècnica behaviorista, imaginem només que ha esde-

102. Recordem que és la de l'oncle enviat a Amèrica a fer fortuna, com un adult, ja.

103. La costura a la qual es va haver dedicar Mercè Rodoredà a la postguerra, com he apuntat a l'apartat dels contes, és la feina més recurrent de les seves heroïnes.

vingut un personatge angoixat i malalt. El fet, per exemple, que no vulgui el fill que espera de Francesc —ella, a qui sabem que agradaven molt els nens—, i que caigui en una mena de neurosi, que la fa imaginar que, fins i tot, el seu marit vol assassinar-la, ens ho pot fer pensar; d'aquesta manera, s'exposa el fracàs del matrimoni, i anant més enllà, de la seva vida.

Però, si el matrimoni d'interès no sembla susceptible de donar la felicitat, tampoc les relacions amoroses ni les matrimonials permeten abastar-la. De fet, es formen a la novel·la dos triangles, que ho demostren: Eugeni-Maribel-Rosamaria/Francesc-Rosamaria-Eugeni. Pel que fa al fracàs del matrimoni, a més, sabem, també, que la dona del senyor Bellom s'entenia amb amics i coneguts, el marit d'Eulàlia l'enganyava amb una negra quan era a l'Àfrica... D'altra banda, les relacions matrimonials s'erosionen només amb el pas del temps: «[...] però, allò que passa, amb els anys es van anar cansant» (p. 32). Tanmateix, ningú no ho diria i és que, com destaca amb lucidesa la cambrera Mariona: «No faci cas del que vegi» (p. 67). Perquè, evidentment, una cosa són les aparences i l'altra el que hi ha tancat amb pany i clau dintre de la intimitat humana. El dia del casament de Mariona, la cambrera jove —que tampoc no es volia casar si el seu promès no tenia diners—,¹⁰⁴ és un moment adequat per suposar, per imaginar, més que no pas per saber amb certesa. I és que, amb aquesta tècnica, el lector ha de participar d'una manera més activa en l'obra. Com va apuntar Claude Edmonde Magny, la novel·la behaviorista: «Trata mucho más de *mostrar* que de decir y, de ese modo, se vincula al cine, [...]. La novela americana ha aprendido del cine la gran lección: cuanto menos se dice, tanto más vale.»¹⁰⁵

El casament de la Mariona va ser molt lluit. L'església del poble brillava tota per dintre i estava plena com un ou. La senyoreta Rosamaria es va aixecar abans d'acabar la missa i va anar-se'n. Van dir que s'havia trobat malament. El senyoret Francesc no es va moure. La Miranda va plorar tota l'estona com una Magdalena. A la sortida la senyoreta Eulàlia tenia els ulls vermells. Encara no ho he entès. [P. 183.]

Però si el matrimoni no és vist d'una manera positiva, una idea que exposen diversos personatges,¹⁰⁶ el mateix s'esdevé pel que fa a la maternitat/pa-

104. «No va de cap manera. M'agrada, però només és manyà i si no guanya prou no m'hi vull casar» (p. 50).

105. I també: «Un cierto género de elipsis aparece, pues, en el cine, como consecuencia directa de la objetividad voluntaria del escritor y obligada del cineasta: aquella por la cual el artista se veda a sí mismo mostrar al público algo que un aparato registrador no pudiese ver.» Claude Edmonde MAGNY, *La era...*, 1977, p. 55 i 57.

106. Toni, per exemple, que cuida els cavalls, li diu al jardiner que «no estava disposat a mantenir una persona perquè li fes nosa al llit.

»—M'agrada dormir sol, com un rei. He estat casat una vegada i he fet la creu» (p. 65).

ternitat: el jardiner està més aviat content de no haver tingut descendència, Mariona pensa que els fills només donen maldecaps, Toni és una permanent angouxa per al seu pare, Rosamaria avorta... I és que homes i dones no semblen pas haver nascut per entendre's, si més no en els universos creats per Mercè Rodoreda. O per exposar-ho d'una manera clara i objectiva, com és característic d'aquesta obra i, fins i tot, amb un cert humor: «Els senyors anaven, com si diguéssim, per una banda, i les senyores per l'altra» (p. 15).

3.4. LA PINTURA

Mercè Rodoreda es va sentir molt atreta per la pintura, al llarg de tota la vida, i fins i tot va començar a pintar d'una manera innovadora. Aquesta atracció es remunta, com tantes coses a la infantesa, quan el seu avi, que va observar que tenia afeccions artístiques, li va regalar pinzells i pintures. I, de fet, quan escrivia a l'oncle, al «tio americano», molt petita encara, li enviava dibuixos, sovint de flors, uns dibuixos fets amb força traça, o bé decorava les lletres majúscules amb motius florals. Molts anys més tard, concretament a inici dels cinquanta, mentre vivia precàriament a París, es va lliurar amb entusiasme, a la pintura i, fins i tot, volia muntar una exposició amb les seves obres, de vegades *collages* plens d'expressió. Tanmateix, en veure que aquesta dedicació li manllevava temps per a l'escriptura —la seva veritable vocació—, la va deixar de banda, com he apuntat. Les seves pintures en algun cas segueixen Klee, com ella mateixa va destacar a l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel¹⁰⁷

Em vaig posar a pintar seguint a Klee, com una desesperada [...]. Ara que fa temps que no pinto m'adono que havia fet coses molt boniques. Em sembla impossible.

Però d'altres vegades ens recorden Miró —a qui imita i, fins i tot, copia clarament— Picasso, Munch o Michaux. Les seves obres, doncs, s'aparten de la línia figurativa —aquella més convencional—, i s'acosten, sovint, a l'expressionista, amb la qual s'ha relacionat Klee. I és que, segons aquest valorat pintor «L'art traverse les *choses*, il porte au delà du réel aussi bien que de l'imaginaire.»¹⁰⁸ Klee va considerar que l'art expressionista era superior a l'impressionista, més immediat, menys elaborat, segons ell, un expressionisme que va fer de la construcció la clau de volta de l'obra, perquè, com

107. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1996), Recollida a *Grans...*, 1994.

108. Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Saint-Amand, Denoël, 1985, p. 42.

també va destacar el pintor suís «L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible.»¹⁰⁹ Ara bé, el que aquest art aconsegueix fer visible, seguint sempre Klee, és una visió interior, «le moi profond» del creador. Aquest breu apunt té un sentit pertinent en la novel·la que ens ocupa, on hi ha dos personatges que pinten —novament la dualitat—, un home que és un autor de renom, Feliu, i una dona que comença a pintar de gran, Eulàlia, per un descens personal, probablement. Pel que fa al pintor, podem llegir (p. 7-8), seguint la veu del jardiner, que

havia fet exposicions a París i em penso que a Barcelona és conegut i que ha guanyat molts diners amb aquesta estesa de blau. L'havia pintat de totes les maneres: tranquil, boig, amb les onades altes, amb les onades baixes. Verd, de color de por. I gris, de color de núvol. Marines.

Feliu, doncs, un artista conegut, és un pintor realista que s'ha especialitzat a reproduir el mar; els seus amics, però, li diuen que ha de pintar taques, per tenir èxit i, fins i tot, el senyor Bellom pensa que la seva obra està passada de moda. En canvi, Eulàlia, sense cap formació, comença a pintar flors, preferentment, i les seves obres provoquen l'admiració del jardiner i la del pintor. Però, ella no pinta pas la realitat, sinó coses «estranyes», per dir-ho com el jardiner (p. 47):

Feia una pintura estranya. Pintava gent i tot, però petits, i sempre estaven lluny.¹¹⁰ També pintava flors. Les feia tal com eren, els comptava les fulles perquè no n'hi faltés cap, i així i tot no li quedaven com les *flors de debò*. No sé si més boniques o no tant... era una cosa que no es pot explicar. Com els colors que semblava que tinguessin llum a dintre.¹¹¹

Però Eulàlia pinta també flors aparentment més precises, com les llàgrimes de Sant Josep, o bé l'eucaliptus —l'arbre d'aquesta obra—, ara bé, ella escull únicament «Un tros de l'escorça, i la pintura semblava de molsa i de boira. Un dia va dir que volia pintar un ventre de sargantana. I quan pintava el cel semblava que s'havia de sentir una veu» (p. 67). Autèntica creadora, Eulàlia sap infondre vida a les pintures. Vida i emoció. I és que, segons apunta el pintor, cada cop més insatisfet de les seves obres, unes obres realistes, però amb les quals no aconsegueix pas reflectir la realitat, unes obres de les quals s'ha

109. Paul KLEE, *Théorie...*, 1985, p. 34.

110. Aquesta descripció, de fet, ens recorda algunes obres de Michaux, on apareixen petites figures, llunyanes i imprecises.

111. El subratllat és meu; de fet aquest és el títol del primer apartat de *Viatges i flors*, iniciat el 1960, com he apuntat, en el qual les flors tampoc no són de debò, neixen com la pintura d'Eulàlia, de dins del creador.

desinteressat la crítica, finalment: «Aquesta bona noia —volia dir la senyoreta Eulàlia— ni sap agafar el pinzell, però li he vist dues o tres coses que m'han cargolat els budells. No sé pas d'on s'ho treu» (p. 54).

De fet, Mercè Rodoreda sembla dir-nos a través d'aquests dos personatges, que tenen de la pintura dos conceptes radicalment oposats, que la creació no neix pas de la reproducció d'una realitat exterior, sinó interior, que es serveix d'elements del món real, manipulats i de vegades insignificants —ventre de sargantana, escorça de l'arbre, per exemple—, per crear un món diferent i personal, per expressar, sentiments, també, uns sentiments que creen l'emoció en l'espectador —com s'esdevé amb la producció pictòrica i literària rodorediana. Així, se'ns explica que, mentre el pintor se situa davant del mar per pintar-lo, Eulàlia no es mou pas de la cambra per treballar. La seva pintura neix, doncs, de dins i no pas de la contemplació exterior. «Pintava només en el seu dormitori i, segons deien, s'ho inventava tot» (p. 142). En aquest sentit, va destacar Isabel Saludes, pel que feia a les pintures de la novel·lista: «A grans trets, la temàtica pictòrica de Mercè Rodoreda se cenyeix a aquests éssers, estàtics o dinàmics, que es transfiguren en sentiments.»¹¹² La pintura, doncs, semblantment a la jardineria, no és pas una ciència exacta, no es pot aprendre ni amb estudis, ni amb una llarga dedicació, i no és còpia de la realitat, sinó construcció d'una de nova, semblantment a l'art expressionista. I és que, en les seves ficcions, Rodoreda acostuma a incorporar una part fantàstica, misteriosa, amb la qual cosa aquestes defugen el realisme, en el qual, de fet, no creu com a creadora. I ofereixen així una visió subjectiva del món. «Un univers propi en aquest món», per dir-ho com Mansfield. Com s'esdevé en el cas de la pintora. Però hi ha dues funcions més en l'art, una crematística. I, una altra de més essencial, de més profunda, que representa la realització personal, en aconseguir la desclosa, l'esbadellament del jo interior, aquest «per sentir que sóc» rodoredià,¹¹³ perquè la novel·lista té moltes afinitats amb el seu personatge.

En efecte, Eulàlia, la pintora amb una vida afectiva escassament satisfactòria —el seu marit l'enganya, però continuen junts per l'afecte que els lliga—,¹¹⁴ troba la fortuna, però, sobretot, la plenitud, únicament en la dedicació

112. Isabel SALUDES, «Un ram de flors transparents», *Serra d'Or*, núm. 376 (abril 1991), p. 43-48.

113. Al pròleg de *Mirall trencat* podem llegir: «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...»

114. Un tret d'humor en una novella, més marcada per l'alegria que no pas la majoria de les de l'autora, i on la paraula «contents» és freqüentment emprada, és el fet de dir que, malgrat que Eulàlia i el seu marit dormin junts, «dormien, com si diguéssim amb un coixí al mig. Sembla que el senyor Sebastià deia: amb una espasa. No sé per què. Durant molt de temps, quan parlaven d'espases entre amitats, la senyoreta Eulàlia es tornava de tots colors» (p. 67).

a la pintura; a més, gràcies al senyor Bellom, generós i amb amistats, Eulàlia aconsegueix exposar a Nova York, on obté el reconeixement de la crítica i, alhora, guanys econòmics importants. Llavors, el contrast amb el pintor esdevé encara més evident; i és que, fins i tot, en aquesta novel·la de personatges masculins, hi ha una valoració més positiva de la dona, si més no en el cas dels dos pintors: «A la senyoreta Eulàlia les coses li anaven bé. L'exposició a Nova York li havia fet guanyar diners i, per venir s'havia comprat un cotxe vermell cirera. En Feliu havia fet una exposició a Barcelona, però ningú no en deia res» (p. 179).

Però, a més, a la novel·la s'esmenta el nom d'un pintor real, Miró concretament, un català universal, que Mercè Rodoreda valorava, admirava i, fins i tot, copiava, com he apuntat.¹¹⁵ Recordem que quan escriu un conjunt de proses imaginatives, «Flors de debò», li agradaria que fos Miró qui l'il·lustrés. Pel que fa a la ficció, a *Jardí vora el mar*, el senyor Bellom compra unes pintures per decorar casa seva que «Eren d'un tal Miró de Tarragona, que pintava com si fos un nen» (p. 101). I aquesta referència a la infantesa concorda amb la valoració d'aquest període, apuntada a l'apartat anterior. Ara bé, vistes per la mirada del jardiner poc entès en pintura, són «aquelles pintures dels ninotets i amb una mica més em trenco». I és que l'humor, la ironia és ben present en aquesta novel·la, a causa sobretot a la diversitat de personatges, de perspectives.

D'altra banda, amb la seva pintura, expressió profunda de si mateixa, Eulàlia assoleix l'oblit de la vida, el dolor per la pèrdua del seu marit, que mor a l'Àfrica, i l'assabentament dels seus enganys. I és que, gràcies a l'art s'abasta un altre tipus d'existència més satisfactòria, que permet, a més, l'oblit de la real. Però, profundament solitària, la condició de l'artista, segons Mercè Rodoreda i tants d'altres creadors. De fet, com confia Eulàlia al vell jardiner, gràcies a la pintura s'ha deslliurat del dolor i que «... sort havia tingut de pintar i que no pensava en res més. Tot i que em va dir que el metge li havia trobat una feblesa al cor, i que es cansava molt, feia bona cara i semblava refeta del disgust» (p. 62). I per una sèrie d'indícis —a més de la dedicació a la pin-

115. En una carta del dia 1 de juliol de 1953, comenta a Joan Prat que ha anat a veure una exposició de Miró i l'enlluernament que ha sentit: «Ha fet la següent cosa: ha triat un motiu i l'ha repetit, exacte, però amb diferents colors sis o set vegades. Fa molt bonic i el que deu ésser bonic és poder tenir la col·lecció de variacions, completa. Després ha descobert aquella mena de cartó gruixut que tenieu al camp Lindeman. Amb aquest cartó fa moltes filigranes. Hi fa sots, hi fa camins, hi fa formes cremant-ho. Té un cap de mort i els forats dels ulls són dos forats de debò, fets aplicant un ferro roent a la matèria [...]. Té un quadre amb una figura molt abstracta però amb dos collons molt concrets: són blaus del mig i voltats d'una ratlla esfumada negra i situats on correspon. Després ha fet sobretot, pintura de decoració, és a dir per a plafons [...]. Té un cap de pedra d'aquelles pedres que troba quan passeja per la seva finca, espantant. I té una troballa: una forca de pagès, pues i tot de fusta: ha decorat, el mànec, però faria més bonic si no l'hagués tocat.»

tura, que pot ser l'escriptura—, podem acostar aquest personatge a Mercè Rodoreda —malaltia del cor, mirada trista, desencís i desenganys en les relacions amoroses... Però, Eulàlia també es pot relacionar amb un personatge d'una altra ficció, Jesús Masdéu de *Mirall trencat*.¹¹⁶

Tanmateix, també es pot establir un paral·lelisme entre dues figures de l'obra que ens ocupa, entre el jardiner i Eulàlia, solitaris, tots dos, sense relacions afectives profundes, s'han lliurat a una passió absorbent, que dona sentit a llurs vides: la pintura i la jardineria, dues formes de creació. Només d'aquesta manera, sembla dir-nos Mercè Rodoreda, hi ha una possibilitat de plenitud personal: fent créixer flors de les llavors, disposant-les per colors i de la manera triada, o bé, amb els pinzells i les pintures. O bé, amb les paraules, com és evidentment el seu cas. Creacions, dedicacions, a les quals, però, cal lliurar-se en cos i ànima. Amb passió. A través d'aquests dos personatges, de fet, Mercè Rodoreda exposa, a més de la seva passió per les flors, la seva vinculació a l'art —a una forma o altra d'art—, l'única manera de poder suportar la vida. Una vida com sempre profundament negativa: morts, enganys, patiments de tot tipus ho demostren. Tanmateix, en tota la producció rodorediana, no hi ha cap personatge que es dediqui a l'escriptura, que sigui novel·lista o poeta, la seva tria personal.¹¹⁷ Ben probablement, per evitar l'autobiografia massa directa de la qual es vol allunyar.

3.5. LES FLORS I LA VEGETACIÓ

L'epígraf de *Jardí vora el mar* no fa més que destacar el que la novel·la ja reflecteix —a partir també del títol, aquests títols tan importants, i al qual s'ha arribat de manera ben casual en aquest cas—, el relleu del jardí; però anant més

116. Es tracta d'una de les escasses figures d'aquesta novel·la que se sent feliç, gràcies a la dedicació a la pintura precisament, i alhora de l'allunyament d'una família, de la qual només es poden esperar neguits i tensions, segons exposa amb insistència la producció rodorediana. Ara bé, aquest personatge és un fracassat, la seva satisfacció és únicament personal, de manera ben diferent de la pintora Eulàlia.

117. També a *Isabel i Maria*, Maria pinta i, fins i tot, marxa a París per millorar en la seva dedicació i alhora fugir de la família.

118. Robert KANTERS, *À perte de vue*, París, Seuil, 1981, p. 134. Podem llegir en aquest sentit que «Je fus d'abord rappé par l'influence manifeste de Saint Martin sur Nerval, sur Baudelaire, sur Balzac...» L'autor també esmenta un altre model, *Traité de réintégration* de Martinès de Pasqually. De fet, a *Essai sur l'avenir des religions*, Kanters apunta la necessitat de l'home de buscar un lligam amb el món, un lligam expressat pel mite. I cita uns mots de D. H. Lawrence, ben significatius: «Au point de vue vital, la race humaine est en train d'agoniser. Elle ressemble à un grand arbre couché dont les racines sont en l'air» (París, Julliard, 1945).

enllà, el misteri i, fins i tot, la divinitat d'aquest espai: «Dieu est au fond du jardin.» L'autor n'és Robert Kanters, crític i estudiós francès, que ha escrit multitud de pròlegs i muntat diverses antologies de poesia i, també, una *Anthologie littéraire de l'occultisme*. Kanters, segons apunta en una biografia més aviat intel·lectual, *À perte de vue*, té interessos semblants als de Mercè Rodoreda o viceversa, unes afinitats que demostren la tria de l'encapçalament de la novella: una gran atracció per la poesia, sobretot per Baudelaire, i alhora, per una línia d'escriptura esotèrica amb el nom de Louis-Claude de Saint Martin, l'autor d'un llibre titulat *Des erreurs, Tableau naturel des rapports entre Dieu, l'homme et l'Univers*.¹¹⁸ A *Essai sur l'avenir des religions*, Kanters apunta la necessitat de l'home modern, un home essencialment solitari, de crear mites, perquè «Pour expliquer l'homme à lui-même, on songera alors nécessairement à recourir à un système de références indépendant de lui que nous demandons la permission d'appeler Dieu.»¹¹⁹ De fet, la construcció d'un mite, apuntat només en aquesta primera novella, més com a voluntat que no pas com a concreció, assenyalarà el camí, l'evolució de la producció rodorediana i desembocarà en un indret preferent: en el jardí i en les flors. L'arbre, sobretot. Un jardí que és així l'espai d'una mena d'epifania, com clarament assenyala l'epígraf de Kanters.

A més, per confirmar l'autenticitat d'aquest epígraf, no podem deixar de relacionar-lo amb uns mots de la protagonista del conte «Paràlisi», del recull *Semblava de seda i altres contes*: «God first planted garden», uns mots, una frase, que destaquen l'origen primigeni i també diví del jardí. Mercè Rodoreda va ser una lectora fidel de la *Bíblia*, segons ha apuntat a diverses entrevistes, i al Gènesi es destaca que el Paradís era un jardí i que al centre Déu va situar l'arbre de la ciència, el del bé i el del mal, que donava la immortalitat. En Sant Joan de la Creu, Déu mateix és un jardí i l'esposa el denomina així a causa de l'agradable estatge que hi troba. Ella entra en aquest jardí, quan es transporta en Déu.¹²⁰ En aquest concentrat resum, podríem trobar un sentit cristià a la frase de Kanters, citada per Rodoreda. Però també el romanticisme alemany —relacionat amb el misticisme cristià—, considera que en la naturalesa hi ha traces del Jardí de l'Edèn, visibles per a qui sap mirar-les. En aquest sentit, el paisatge és, per a Runge —un des més destacats pintors d'aquest moviment, al qual ja m'he referit, l'únic autèntic, segons diversos crítics—, l'espai en el qual és possible retrobar encara el lligam entre l'home, la naturalesa i Déu: «autrement dit exprimer notre sentiment de cohésion divine avec l'uni-

119. *Essai sur l'avenir des religions*, 1945, p. 142. Pel que fa a la soledat, aquest tema tan arrelat a la producció rodorediana, Kanters escriu: «Et toute notre condition d'homme moderne se ramène peut-être à notre solitude, solitude sociale, solitude cosmique, en quelque sort sur les cieux depeuplés.»

120. Jean CHEVALIER i Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, París, Seghers, 1973, veu Jardí.

vers». ¹²¹ De fet, sembla més aviat aquesta mena de desig panteista, l'expressat per Mercè Rodoreda a *Jardí vora el mar*. Des d'aquesta perspectiva, entenem, doncs, l'epígraf triat que exposa la valoració de la natura i que explica, per tant, la voluntat dels protagonistes d'acostar-s'hi i, si és possible, de fondre-s'hi.

I, malgrat el relleu constant de la vegetació i de les flors a totes les novel·les rodoredianes, *Jardí vora el mar* és la que inclou més flors, però, sobretot, més varietat de flors i de plantes. Més noms de flors, per tant; el fet va lligat al protagonista triat, evidentment, aquest vell jardiner que ha fet de les flors i del jardí, el centre de la seva vida. D'aquesta manera, en el teixit narratiu, predominen les flors, unes flors sovint quotidianes però de les quals s'especifiquen les diverses varietats, els noms i els colors —geranis, rosers, lliris...—, d'altres poc freqüents, però que Rodoreda demostra conèixer bé —nyàmeres, pulmonàries...—, i algunes que no he sabut trobar i que, potser, són d'ús particular, o bé inventades. L'autora sembla exposar així el desig, que es concretarà a «Flors de debò», de crear una flora personal. De treballar amb el llenguatge i de crear flors amb l'escriptura. Pel que fa al relleu de les paraules, justament, podem recórrer novament a la protagonista de «Paràlisi», la qual tancada en el seu món interior i amb un passat que segueix una trajectòria semblant a la de Mercè Rodoreda, externament i, si més no, pel que fa a les ciutats on va viure: Barcelona —i especificant més al barri de Sant Gervasi—, París, Ginebra..., pensa que «deu haver poques [persones] que com jo tinguin ganes de plorar perquè tot d'una quan el cel és gris i amenaça pluja *els pugem a la boca mots* com ara lilà o camèlia o moc de gall o orel·la de porc... llessamins reials del rei Jaume I! I llessamins d'estrella petita emparadors escala amunt tapen la marquesina.» ¹²²

Però, semblantment al que també s'esdevindrà a totes les novel·les de l'autora, i com aquesta de manera premonitòria anuncia, de la vegetació sobresurt, com en el jardí de l'Edèn, l'arbre, l'element de més categoria, el més important. No cal insistir gaire en aquesta valoració universalment reconeguda de l'arbre, element vertical que lliga el cel i la terra, centre de diversos cultes. ¹²³ A *Jardí vora el mar*, l'arbre és concretament un eucaliptus, un arbre magnífic que s'ha convertit en un model de vida per al jardiner. En un mestre que li assenyala el comportament que cal seguir, la vida justa: la serenitat, l'estoïcisme, la solitud... (p. 25):

Aquest arbre —li vaig dir— ha vist moltes penes i moltes alegries. I ell sempre igual. M'ha ensenyat a ser com sóc amb cada fulla com una falç i cada poncella com una capsa de plom amb una flor a dintre peludeta i vermella.

121. Vegeu en aquest sentit, Pierre Wat, *Naissance de l'art...*, 1998, p. 82.

122. El subratllat és meu.

123. Vegeu pel que fa al relleu de l'arbre, Carme ARNAU, *Miralls...*, 1990, p. 58-70, p. 140-148.

Per aconseguir-ho, el jardiner s'ha acostat, s'ha sumat al cicle que marca la naturalesa: «A l'hivern faig com les plantes... Quiet» (p. 118). I és tan estret el lligam del jardiner amb ella, que sembla ben bé haver esdevingut un arbre, com ho reflecteixen les obres de Runge; als quadres d'aquest pintor, els personatges es transformen en vegetació, assenyaladament en arbres. El jardiner, doncs, buscarà aquesta comunicació, aquesta mena de metamorfosi en arbre, insinuada únicament —i que serà una realitat en altres obres, més imaginatives. I expressarà, així, un refús d'anihilació, una voluntat de permanència en aquesta terra, a través d'allò que més hem estimat, potser a la manera rilkeana —una de les grans constants de la producció rodorediana.¹²⁴ Es tracta d'una transformació nocturna, un moment sempre privilegiat, però, per diversos motius en l'autora, semblantment també al que s'esdevé en el romanticisme alemany, que va valorar molt la nit. Gérard de Nerval, que es pot relacionar amb els seus integrants, escriu a *Aurélia*, «L'univers est dans la nuit.»¹²⁵ Una nit que esborra les línies divisòries entre els elements i insinua, diversament, el lligam entre tots ells —aquesta mena de fusió, de comunió—, tot remarcant-ne el misteri. Com si fos un arbre, de fet, el jardiner hi viu en estret contacte (p. 25):

Al terrat no hi havia barana ni escala per pujar-hi, però m'havia fet una escala de fusta jo mateix i m'hi passava les nits de calor voltat per l'olor de lligabosc i escoltant el rossinyol que hi feia el niu.

I és que, si d'una banda la naturalesa és viva, antropomòfica —les herbes tremolen, les roses «no paraven en tot l'any. Pel novembre encara treballaven» (p. 56), de l'altra és eterna i això representa un secret; el jardiner, per exemple, enfonsa les fulles: «I, ara un dia, ara un altre, les anava enfonsant a la terra que es tornava negra com la nit. El cel es començava a estrellar de debò i, als vespres, se sentia alguna cosa que burxava per les arrels» (p. 61). Des de la mirada del jardiner, de fet, hi ha una mena de solidaritat dels elements que conformen el món, entre els quals es troba l'home, evidentment. Home i naturalesa, d'una mateixa essència, constitueixen una unitat, i aquest sembla l'únic recurs contra la soledat. Segons, Hugo Hofmannsthal, per acostar-nos

124. De fet, Rilke, obsedit per la mort, la veu com una mena, com una forma de transcendència, i es podrien establir paral·lelismes amb la manera de concebre-la de Rodoreda. Rilke clou el darrer sonet a Orfeu amb aquests versos, que semblen expressar també la voluntat dels personatges de l'autora: «Et si tu as été oublié du terrestre, / à la terre en repos, dis: Je coule. / À l'eau rapide dis: Je suis». «Les Éloges de Duino», a *Les sonnets a Orphée*, París, Seuil, 1972.

125. Schlegel considera que la imaginació creadora és l'òrgan de la divinitat i que la vida nocturna n'afavoreix el naixement. «Introducció» de Maxime ALEXANDRE a *Romantiques allemands*, vol. 1, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. XIII i XIV.

novament als romàntics: «Le poète est le frère muet de toutes les choses. Êtres humains, nature, pensée et rêves ne forment qu'un».¹²⁶ Una unitat que només aconsegueixen alguns personatges, i en fer-ho, assoleixen la plenitud, encara que sigui escadussera; per exemple, el jardiner amb la seva muller, «Érem un»; Rosamaria i el seu cavall,¹²⁷ Eugeni amb la barca i, evidentment amb el mar, on mor... I les darreres paraules del jardiner no fan altra cosa que confirmar la vivesa i el relleu de la natura, la companyia i amiatat que pot oferir a l'home, però també el seu misteri (p. 201):

Miri com està el jardí. Per sentir-ne la força i l'olor, aquesta és la millor hora. Miri els til·lers... ¿Veu les fulles com els tremolen i ens escolten? Vostè riu... Si un dia es passeja de nit per sota dels arbres, ja veurà que n'hi dirà de coses aquest jardí...

Per entendre la natura, però, cal saber mirar-la, cal tenir una sensibilitat especial per acostar-s'hi, com pel que fa a la pintura. No resulta enriquidor, no dóna cap bon resultat, estudiar-la com fa el jardiner de la casa del senyor Bellom, Josep, que es passa les nits llegint llibres de jardineria. En canvi, el narrador-jardiner, amb una llarga experiència amb flors, l'aconsella que «en comptes de ficar-se al llit tan tard, li seria de més profit llevar-se d'hora i anar a *mirar les flors de debò*».¹²⁸ L'experiència directa, la personal, és superior a l'intel·lectual, ens diu Mercè Rodoreda, a través d'aquest personatge. I és tan gran l'atracció per la vegetació del jardiner, que, fins i tot, espera que el marit de la pintora Eulàlia, caçador per terres africanes, li porti llavors de plantes exòtiques, aquestes llavors que ell guarda curosament.¹²⁹ Unes llavors, de les quals naixeran les flors, com si es tractés d'una mena de prodigi. I fins i tot, quan el jardiner vol empaperar casa seva, el paper triat és de gira-sols, com si volgués viure sempre rodejat de flors: dintre i fora, de debò i representades. De fet, per al jardiner-narrador, només la natura sembla poder mitigar la soledat. I és que, si seguim els postulats del romanticisme alemany, que semblen essencials en aquesta novel·la, aquesta unitat ja apuntada: «La nature

126. Introducció a *Romantiques...*, 1963, p. xxii

127. «Em va dir que la que ho faria més bé seria la senyoreta Rosamaria perquè era la que se sabia fondre amb el cavall. Ho va encertar, i això que va trigar bastant a aguantar-se dreta i que quan s'espantava s'abraçava de seguida al coll de la bèstia. Però així que van perdre la por, ella i el Fletxa semblaven una mateixa cosa» (p. 48).

128. El subratllat és meu.

129. En aquest sentit l'autora deu recordar un fet també biogràfic, l'avi que, com el jardiner, sentia una profunda atracció per les flors, i que també en demanava a l'oncle d'Amèrica: «Pensa en portarme llavors cabeças o esqueixos de plantas de flors o fruytas del pays, ab instrucciones de com se dehuent plantar y cuydar. Si te fos possible alguns exemplars d'*orquideas* que crech se crian per la Montanya» (4 octubre 1913).

et l'homme, étant de la même essence, se rencontrent, non, se fondent l'un dans l'autre: une immense solidarité, *seul recours contre la solitude*, relie tout ce que qui a été crée.»¹³⁰

Però és Eugeni el qui sembla encarnar, més que no pas el jardiner, la figura de l'heroi romàntic, pel fet de tractar-se d'un personatge jove, obsedit per l'amor, la mort i la natura. I, sobretot, per la infantesa. Que, de fet, fora d'aquesta infantesa no ha trobat enlloc més la plenitud, una plenitud que tenia per espai preferent el jardí, que la simbolitza. De fet, Eugeni, calcant les paraules de Mercè Rodoreda, convertint-se en una mena de *porte parole*, confia al vell jardiner que només es viu fins als dotze anys i, alhora, la seva passió per les flors, que vol dir pels jardins; s'estableix, així, un clar paralelisme amb la seva creadora.¹³¹ Perquè si en una carta Mercè Rodoreda escriu: «...el fet que digui això no vol dir que no estimi la meva mare. *Al contrari, si tinc bons records, són els de la vida a casa fins que vaig tenir dotze anys*. Després es va espatllar, però no pas per culpa de la meva mare».¹³² Eugeni també confia al jardiner (p. 123),

Hi ha hagut moments que per una mica de jardí m'hauria venut l'ànima i les cames. ¿Oi que no ho diria ningú? — I després, mirant-me va afegir—: Només es viu fins als dotze anys. I a mi em sembla que no he crescut.

I és possiblement a *Jardí vora el mar* on esdevé més evident, més explícit, un dels temes dominants, mite gairebé, del romanticisme alemany: la nostàlgia del paradís perdut, que només es pot entreveure a la infantesa. Novalis —per citar un poeta que va atreure molt Rodoreda—, va destacar que calia tenir la ingenuïtat de l'infant per estudiar la naturalesa. De fet, la vinculació d'Eugeni a les flors, arrenca de la seva infantesa, justament, i ja quan era petit, tenia cura del jardí: s'ocupava de les flors, el regava... A més, l'únic amor d'Eugeni es diu Rosamaria, un personatge que també se sentia atret per les flors i pels jardins —i que, per assenyalar-ho es diu com una flor i té un roser que porta el seu nom—;¹³³ les seves relacions van tenir per escenari una mena d'embolcall vegetal: un jardí modest on jugaven i uns pebrers sota dels quals festejaven. Però, diferentment del jardiner, davant la impossibilitat de recuperar l'amor de Rosamaria i tota la innocència i plenitud infantil que repre-

130. *Romantiques...*, 1963, p. xxxii. El subratllat és meu.

131. I aquesta atracció arrenca, ja, a la infantesa de la novel·lista. El 19 d'octubre de 1911, l'avi escriu al fill: «No puc tenir cap flor al jardí puig totes las vol, y clar per no disgustar-la, las hi cullo, o se las cull y així sempre està despullat.»

132. Carta des de Ginebra a la seva nora, 30 de setembre de 1957. El subratllat és meu.

133. El mateix s'esdevé a *Isabel i Maria* i a *El carrer de les Camèlies*, en el cas de Maria i de Cecília, com assenyalaré; es tracta d'un fet autobiogràfic, que es remunta a la infantesa de Mercè Rodoreda, segons explicà la novel·lista a Joaquín Soler Serrano a l'entrevista «A fondo», de Televisió Espanyola: el seu avi li va escriure el nom en una fusteta i la va lligar a un roser.

sentava, el jardí d'Eugeni esdevindrà més tètric, i serà el de la mort: el cementiri, un escenari ben romàntic, també. Tot són jardins i flors en el seu cas. A Eugeni, de fet, li agrada passejar-s'hi, a la nit, també —com el jardiner ho fa pel seu jardí—, un cementiri des d'on es veu el mar, a més. Per aquest motiu, li comenta: «És bonic aquest cementiri»:

Quan va sortir va dir que era un cementiri amb molt bona vista. Amb el mar davant. I ple de sargantanes i formigues. [P. 124.]

I és que, d'ençà del fracàs, tot sembla portar-lo a la mort, a partir ja de l'aspecte físic: molt alt i molt prim, però, a més, «Cada dia més escardalenc, amb els genolls més punxeguts i les galtes més begudes» (p. 138). A més, a la ficció una sèrie d'indícis n'assenyalen el destí tràgic: recull un gatet petit que mor, busca amb desfici els óssos d'una mona, que pensa que està enterrada al jardí... L'aigua del mar on se suïcida és, de fet, també un representació de la infantesa, un dels símbols maternals més universalment reconeguts.¹³⁴ Un mar on romandrà eternament, i així aquest personatge expressa també aquest rebuig d'anihilació ben característic dels herois rodoredians. Per destacar-ho, Rosamaria, quan se'n va de la torre, al final de l'estiu, es llença al mar, com si s'acomiadés d'ell; també el jardiner, en acostar-se al mar, sembla escoltar la veu d'Eugeni, esdevingut ja mar, fos ja en aquesta matèria (p. 199):

Jo em vaig quedar a escoltar el mar i era encara com si el sentís: ¿Guarda llavors?... Jo també havia desgranat violers... ¿Vol que l'ajudi?

A *Jardí vora el mar*, Mercè Rodoreda crea un jardí de gran categoria, un jardí que situa fora de Barcelona; s'insinua, tanmateix, el que li ha quedat en el record, el de la infantesa, que és el del marquès de can Brusi: «—¿Veus, a baix, darrera de la paret? Una altra casa nova; ja fan els fonaments. Aquesta és la que ens enterrarà el jardí. Havia d'haver vingut quan no hi havia el carrer de Balmes. La riera de Sant Gervasi... el camí estret... el bosc del Marquès de Casa Brusi...» (p. 170). Uns mots que assenyalen el valor emotiu d'aquest espai, uns mots que no poden deixar de recordar-nos els autobiogràfics que Mercè Rodoreda va escriure al pròleg de *Mirall trencat*, i que relacionen, un cop més, aquestes dues novel·les: «Darrera de casa, quan jo era petita, el que ara és carrer de Balmes era la riera de Sant Gervasi de Cassoles. A l'altra banda de la riera hi havia el parc abandonat del marquès de Can Brusi. Des del menjador es veia frondós d'arbres centenaris. Plens de rossinyols a les nits

134. Semblantment a *Mirall trencat*, Bàrbara, marcada per la infantesa i per la figura de la mare, se suïcida en un canal; Maria se suïcida en un llorer, presentat com un mar d'aigua negra; Jaume troba la mort en un estany... Tot sembla aigua en la infantesa.

d'estiu. Anava de la plaça de Molina fins a l'Ateneu de Sant Gervasi a tocar del que és ara Mitre. Al capvespre se sentien crits de paons. Aquest parc, idealitzat, és el parc de la torre dels Valldaura. El jardí dels jardins.»

En aquesta novella, però, el tractament de la matèria narrativa, la tècnica behaviorista que, de fet, l'autora no tornarà a emprar, no resulta la més adient per donar sortida a un dels trets centrals de l'escriptura rodorediana: la intensitat, l'emoció, que neix de manera preferent de l'endinsament en el món interior dels personatges. D'altra banda, en les obres posteriors, Mercè Rodoredà eliminarà els elements més estrictament autobiogràfics —el cas de l'*americano* que no tornarà a tractar, per exemple—, i exposarà, de manera més complexa i matisada, les seves obsessions. Aquí, en canvi, tot resulta més clar, més directe —l'epígraf, per exemple—, i l'autora tria diverses màscares, que vol dir diversos personatges, per expressar els temes principals que travessen tota la seva obra: en el jardiner s'emmiralla aquesta fascinació tan persistent per les flors i per la natura; en Eugeni, la mitificació de la infantesa que el jardí simbolitza; en Eulàlia, la valoració i la concepció mateixa de la creació artística; en el jardí, la voluntat de crear «el jardí dels jardins»... De fet, com va apuntar Freud: «Le roman psychologique doit sans doute dans l'ensemble sa particularité à la tendance du créateur à scinder son moi en moi partiels, par l'effet de l'observation.»¹³⁵ Unes paraules que podria subscriure, també, l'autora.¹³⁶

Ara bé, partint d'aspectes biogràfics, que sovint fan referència a la infantesa, hi ha una mitificació evident: Eulàlia, l'artista, esdevé una pintora de fama internacional i guanya molts diners; el jardiner té cura d'un jardí de somni i l'india és una figura influent i generosa —notem, com ja he apuntat, que la majoria de personatges són masculins, com si l'autora volgués esquivar una relació massa directa, amb aquesta estratègia de fugida. Potser tot és massa fàcil, massa ideal, malgrat el nucli tràgic, que aquí no es focalitza directament. El temps històric és inexistent i l'escenari barceloní és secundari, com si l'autora no gosés acarar-s'hi i, tanmateix, no pogués prescindir-ne: en ell, d'ell neix, de fet, la tragèdia, la història. Tanmateix a *Jardí vora el mar*, hàbilment construïda, com un trencaclosques amb algunes peces perdudes, Mercè Rodoredà inclou diverses reflexions de gran interès sobre la creació, en una obra més lleugera que les restants, degut a la diversitat d'històries i de personatges, i, també, al moment triat per explicar-les: els estiueigs, inicialment alegres i despreocupats d'unes figures desvagades i benestants.

135. Citat per Maurice COUTURIER a *La figure de l'auteur*, París, Seuil, 1995, p. 243.

136. A «L'entrevista que mai no va sortir», podem llegir: «Jo sempre he dit que tots els personatges de les meves novel·les són jo, que a tots hi ha coses meves. Sóc la Colometa i també sóc la Sofia, en fi, hi ha de tot. Un persona té moltes personalitats i un escriptor més... que Déu ens guardi d'un escriptor a la vora!» *La Vanguardia* (2 juliol 1991).

4. EL CARRER DE LES CAMÈLIES, VIATGE D'UNA DONA «AU BOUT DE LA NUIT»

C'est peut être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible, pour devenir soi-même avant de mourir

CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*.

4.1. PERSONATGE I INFANTESA

L'èxit de públic i de crítica de *La plaça del Diamant* ha fet que, probablement, no s'hagi valorat com es mereixia la novella que Mercè Rodoreda va publicar a continuació, *El carrer de les Camèlies*, guanyadora del Premi Sant Jordi de 1966, un premi aconseguit en poder-se premiar aquell any una obra ja publicada. I és que *El carrer de les Camèlies* és un novella de gran complexitat, construïda amb una notable perícia, on Mercè Rodoreda crea un personatge amb un nom estrany, Cecília Ce, un personatge contradictori, com ja assenyalen els seus orígens, aquesta infantesa d'on tantes coses arrenquen. És una nena trobada al peu del reixat d'una casa amb jardí d'un carrer amb nom de flors, camèlies concretament, un títol que es pot relacionar amb l'obra amb la qual Alexandre Dumas fill assolí fama universal, *La dama de les camèlies* (1848), amb una figura de característiques semblants, una prostituta, una obra convertida en òpera, *La Traviata* de Verdi. Un aspecte que l'autora potser degué tenir en compte, perquè anar al Liceu serà una obsessió, i alhora una fita del seu personatge, per veure-hi representada, però, una altra òpera també de Verdi, *Rigoletto*, amb un tema igualment significatiu. La flor, com és constant en l'autora, relaciona aquest personatge femení i el regne vegetal, una relació que es confirma, d'una banda, perquè el senyor Jaume, l'home al qual agraden i cuida flors, porta Cecília a veure-les, només trobar-la —som a la primavera, i a més, la nena sorgeix com una flor—, i posa el nom de Cecília a un roser que compra;¹³⁷ i, de l'altra, per un prodigi: aquella mateixa nit una flor sorprenent

137. Vegeu la nota 133.

esclata en un cactus mig mort, un prodigi que es repetirà any rere any a la mateixa data, malgrat que la florida duri poc, un subtil tret d'humor en una novel·la ben dramàtica, però de la qual tampoc l'humor no és absent: «i cada any els veïns venien a veure-la i havien de córrer perquè no durava» (p. 9);¹³⁸ i és que (p. 8)

I allà dalt de tot, a la nit del dia que m'havien trobat, hi va sortir una flor rovellada de fulla a la banda de fora i blanca de llet passades les primeres fulles, amb una bogeria de cabellera despençada a dins de tot.

Però, en contrast amb l'aspecte floral i positiu de Cecília, la nit que el vigilant la troba i recull —la foscor, doncs, com a origen del personatge—, observa un gos negre que l'olora. Un gos negre, que a l'obra de Goethe, *Faust*, és la forma adoptada pel dimoni per presentar-se davant de Faust, cosa que certament Mercè Rodoreda amb un sòlid bagatge literari, devia saber.¹³⁹ El bé —la flor— i el mal —el gos negre—, marquen el naixement i anuncien el perviure de Cecília Ce, la barreja de contraris, de fet, que en caracteritzarà tota l'existència. Per insistir encara més en aquest aspecte, una veïna apunta de manera premonitòria que la nena té una cara «de nimfa i de santa», i que «la feina que tindria amb els homes quan seria gran faria por». I és que la infantesa de Cecília Ce és singular, una infantesa de nena trobada, un aspecte també ben bé de fulletó, una prova més de la gran importància que tenen aquests elements en la producció rodorediana.¹⁴⁰ A més, la nena viu envoltada de les suposicions dels veïns pel que fa als seus orígens, unes suposicions sovint imaginatives i també fulletonesques; per exemple, el seu nom els fa pensar que deu ser la filla d'un pianista —santa Cecília és la patrona de la música— o bé (p. 13),

Deien que el meu pare devia ser d'aquells homes que volen matar la reina, dels que posen bombes quan ella passa amb tren, i que roben, dels que només viuen per cremar-ho tot. Que la meva mare m'havia deixat perquè ell estava a la presó.

138. Citaré a partir d'*El carrer de les Camèlies*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 6a ed., 1969.

139. De fet, l'epígraf del capítol xiv d'*Aloma* és de *Faust* de Goethe: «¿Veus allí una jove neta pàl·lida que està separada de tots els altres? Mira com se'n va lentament. Sembla que camini amb els peus junts ¿No és veritat que s'assembla molt a Margarida?» L'epígraf del capítol ix és, també, de Goethe, concretament de *Les afinitats electives*.

140. Vegeu la nota 93. El tema de l'orfenesa, ben característic del melodrama i del fulletó, és constant en Rodoreda: *Aloma* no té pares, *Colometa* no té mare, *Teresa de Mirall trencat* no té pare i a l'obra hi ha dos fills naturals; el tema de nena trobada n'és una clara intensificació.

D'altra banda, el fet que en la infantesa Cecília se senti separada dels adults, però a més, marginada i radicalment sola, la marcarà de per vida, com si es tractés d'una mena d'estigma. De fet, la marginació, fins i tot, s'accentuarà progressivament, per exasperar-se a la part central de l'obra. I és que l'existència de Cecília Ce pot ser vista com un viatge, però «au bout de la nuit» si, seguint una idea estesa, podem considerar la vida com un viatge, semblantment al que assenyala l'epígraf principal de *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline (1894-1961):

Notre vie est un voyage
Dans l'Hiver et dans la nuit,
Nous cherchons notre passage
Dans le Ciel où rien ne luit.

Un viatge-existència que en aquest cas arrossega un dolor i un patiment intens; un dolor que fa fregar la mort a Colometa de *La plaça del Diamant* i, sobretot, a Cecília d'*El carrer de les Camèlies*, però que els permet esdevenir dones autèntiques, que vol dir assolir la maduresa, malgrat quedar marcades amb una tristesa profunda, ja de per vida. Es tracta, doncs, d'obres iniciàtiques, un dels esquemes més clàssics de ficció, diferentment de *Jardí vora al mar*. I aquest procés, aquest recorregut, aquest viatge, és semblant al viscut pel protagonista de *Voyage au bout de la nuit* de Céline, un autor molt valorat per la seva escriptura personal i que és ben probable que Rodoreda llegís, atreta per la literatura francesa més innovadora.¹⁴¹ Es tracta d'un autor que va travessar per experiències semblants a les de la novel·lista, per la guerra, sobretot, una guerra que el va marcar profundament com reflecteix el llibre.¹⁴² Ara bé, en el cas de la novel·la rodorediana —i diversament de Céline—, no hi ha cap mena de desplaçament, i Cecília no es mou de Barcelona, presonera dels seus passeigs per les places i els carrers de la ciutat. D'altra banda, la seva experiència és únicament personal i profunda,

141. Si més no, en l'entrevista que li va fer Baltasar Porcel, apunta: «Feia anys que no havia escrit ni una ratlla. Sortia d'un d'aquests viatges *au bout de la nuit* durant els quals escriure sembla una ocupació espantosament frívola...» Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or* (març 1966). L'any 1961, Joan Prat li comenta que llegeix «*Voyage au bout de la nuit*», «on hi ha coses esplèndides». (12 de juliol de 1961)

142. A la novel·la de Céline, podem llegir: «La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer.» Préface et chronologie par Henri Godard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1981, p. 12. Pel que fa a Mercè Rodoreda, destaca la importància de la guerra a Baltasar Porcel, en parlar-li del protagonista de *Quanta, quanta guerra...*, justament, «A Romanyà, la dama entre les flors»: «Un noi que ha viscut una guerra, i això val encara més per a un escriptor, posseeix un sentit de les coses més fondo.» Vegeu *Camins...*, 1977, p. 99-103.

més que no pas col·lectiva o intel·lectual, en el mateix sentit que li dóna Georges Bataille, que destaca que «J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme.» Un viatge —novament el símil—, que ha de ser agosarat per esdevenir autèntic.¹⁴³ Transformador, sobretot, tal i com s'esdevindrà en aquesta novel·la. Però, a més, Cecília és una nena que té visions i aquest aspecte que l'aparta de la mirada, diguem-ne convencional al món, també l'acompanyarà de per vida i marcarà lògicament l'escriptura de la novel·la. I és que, per assenyalar el valor de les mirades, les visions de Cecília neixen d'uns ulls diferents, dels ulls de la imaginació, de fet, d'una «mena d'ulls que se m'havien fet per dintre», segons ella mateixa apunta. Aquest món interior, tan valorat per la novellista, que impregna, que caracteritza, bona part de la seva producció.

D'altra banda, en la infantesa Cecília té un model que no és pas certament de perfecció; es tracta d'un ideal tòpic de riquesa i, també, de bellesa, que es pot relacionar amb el cinema,¹⁴⁴ un ideal que li assenyalarà el destí, la manera de travessar l'existència i, sobretot, de pujar econòmicament en la vida: dues germanes bessones de gran atractiu que són «entretengudes»; l'una, la més rica, Maria Cinta, porta sempre brillants, l'altra més modesta, Raquel, únicament perles.¹⁴⁵ I la nena, davant de la visió de refinament que ofereixen les dues dones, pensa que «[...] jo em volia assemblar a la Maria Cinta» (p. 44). I, per tant, esdevenir com elles serà l'objectiu, potser inconscient, d'aquest personatge: externament, atractiva i elegant, però sobretot, amb el benestar econòmic que les caracteritza: joies, un pis al centre de la ciutat, cotxe i un xofer.

I potser val la pena destacar l'origen autobiogràfic d'aquestes dues germanes, cosines de la mare adoptiva de Cecília a la ficció, que arrenquen, també, de la infantesa de la creadora; en ella, van jugar un paper destacat i probablement van provocar una admiració semblant a la que experimenta Cecília, dues germanes que «feien de la vida», molt amigues de la família. Les germanes P. van ser una presència rellevant en la infància de la novellista, maques i amb diners, amb un xofer, Àngel, que de vegades, anava a re-

143. Georges BATAILLE, *L'expérience intérieure*, París, Gallimard, 1997, p. 19. L'autor també destaca que «Nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher à l'inconnu.»

144. Mercè Rodoreda era molt afeccionada al cinema, una afecció que es remunta a la seva infantesa, en què anava, ja, al cinema. En les pel·lícules de la seva joventut, destacaven les actrius belles i perilloses, les «femmes fatales», de fet, entre les quals sobresortia Marlene Dietrich, que cita a *Aloma*; fins i tot va escriure un article on les descriu «Vampireses d'ahir i d'avui», *Mirador*, núm. 200 (1 desembre 1932), p. 6. En aquest article considera, per exemple, que és Brigitte Helm, «la vamp més bella del tríptic que regeix el món».

145. Les joies són un emblema de riquesa i de bellesa, constant de la producció rodorediana, que, de vegades, assoleixen un valor simbòlic.

collir la família Rodoreda-Gurguí per portar-la al pis del passeig de Gràcia —on vivien com a la ficció—, o bé a llur magnífica torre d'estiueig, a Caldes de Montbui. No resulta pas massa difícil imaginar que devien enlluernar la nena que vivia en un ambient modest, amb llurs vestits i joies; però també, evidentment, amb els obsequis que li feien, de vegades joietes o diners. El passeig de Gràcia, a més, era l'espai de la burgesia elegant de l'època, un espai emblemàtic de refinament i de lluïment, i anar-hi, des de la senzilla torreta, amb un xofer, representava ben probablement una aventura per a la nena que fou Mercè Rodoreda.¹⁴⁶

Pel que fa a la ficció, la figura de Maria Cinta és important, sobretot per aquest paper de model, i a través d'una joia que porta, una creu de brillants;¹⁴⁷ es tracta d'una joia que la dona posa a la nena i que sembla assenyalar-li el destí; de fet, sempre lluirà, un cop aconseguirà tenir-ne una, aquesta joia que, segons ella, és pròpia de les dones de mala vida i, juntament amb el mirall, es convertirà en la seva única companyia com si fos una mena de talismà —aquest talismà que sempre busquen els personatges rodoredians per sentir-se protegits, per pal·liar una absència...;¹⁴⁸ es tracta d'una joia que serveix, a més, d'enllaç intertextual —com a *Mirall trencat*— en aquesta obra tan rígidament construïda, on tot té una funció precisa, on tot està teixit amb gran solidesa (p. 39):

[...] la Maria Cinta va treure aquella creu de brillants d'una capsula vermella i me la va posar. Però la cadena em venia llarga i m'hi va fer uns quants nusos i va encendre tots els llums. Em va fer mirar al mirall: anava de terra al sostre i m'hi vaig veure de dalt a baix; però, els ulls de seguida se'm van anar cap a aquella creu de brillants que esquitxava el mirall de verd i de rosa com si fos la creu de l'alegria.

146. El 27 d'abril de 1919, Mercè escriu a l'oncle d'Amèrica: «Tenim unes amiguetes que es diuen P. y ja cal que els y facis una grossa de petons i d'abrasades perquè han fet mol per nosaltres ami man regalat una medalla dor y una agulla de pit també dor y per la Primera Comunió deu duros amb això ja veus si els y em destar agraits.» Sabem també per la correspondència que, de vegades, anaven a la casa-xalet de Caldes de Montbui. És una carta del pare, però, la que ens informa de la veritat: les dues germanes són dues fulanes, segons explica amb detalls al seu cunyat, perquè s'assabentés ben bé de que es tracta, dues dones que tenen «queridos». I, malgrat que el pare sembla voler evitar aquesta amistat, res d'això s'esdevingué, ans al contrari, les relacions van ser ben estretes, segons podem deduir de la correspondència.

147. Resulta curiós notar que l'obsequi de l'oncle d'Amèrica per a la Primera Comunió de Mercè Rodoreda va ser, justament, una creu de brillants. Una creu que li va comprar l'avi en nom seu i que, a la novel·la, té un sentit divergent pel fet de tractar-se d'una joia de dones de mala vida.

148. Vegeu la nota 96. Per citar un altre exemple, els pares de Cecília, un cop ella ha fugit: «Un dia es van barallar per un passador, que devia ser el que em va regalar l'Eusebi, i després se'l prenien i se l'amagaven, i era com si es pensessin que el qui el tingués *em podria fer tornar estrenyent-lo fort.*» (p. 247). El subratllat és meu.

Aquesta escena enllaça, justament, amb un dels darrers capítols de la novel·la, quan Cecília Ce és una dona adulta i adopta un posat de vampiresa, o millor dit, de les actrius de cinema que les interpreten, una dona que ha de pensar en el seu perviure —llavors recorda el mal final de les cosines prostitutes. I això és el que fa, justament, davant d'un mirall i amb la creu de brillants al pit (p. 216):

Vaig anar al tocador, vaig treure la creu de brillants del calaix i me la vaig penjar al coll. Aleshores vaig posar la cadira amb el respalller contra el mirall i m'hi vaig asseure cama aquí cama allà.

Però, en oposició a les dues germanes admirades, i seguint amb els contrastos característics de la ficció, també hi ha, en la infantesa de Cecília, diverses figures de monges, per exemple, les que fan un vestit per a la Mare de Déu, calcant, també en aquest episodi, la realitat, un fet biogràfic. L'apunto breument. Malgrat que la situació de la família era més aviat precària —per aquest motiu Mercè no va poder anar a l'escola amb regularitat—, i que sovint havien de demanar diners a l'oncle d'Amèrica, van encarregar un vestit nou per a la Verge de les Mercès, perquè, segons l'avi, «el que portaba feya ja 100 anys qu'l duya, ha costat 200 y clar se te pagar».¹⁴⁹ De fet, si a la novel·la per agrair el guariment de la nena, els pares adoptius regalen un vestit a la Verge, que provoca l'admiració del veïnat, això mateix s'esdevingué quan la novellista era petita, una època en què les malalties eren freqüents —i sovint mortals—, i la devoció popular intensa. Les epidèmies de grip i de tifus, degut a la manca de salubritat de les aigües, atemorien els habitants de Barcelona, en general, i els de Sant Gervasi, en particular, segons es despren de la correspondència familiar.

Pel que fa a la ficció, una d'aquestes monges, a les quals encarreguen el vestit, és una mena de dona-flor, de dona-vegetació, seguint amb aquesta voluntat de l'autora de relacionar els personatges amb les flors. De fet, es tracta d'una monja joveneta que, com si fos un quadre d'Arcimboldi, tenia «una rosa a cada galta i el front de lli».¹⁵⁰ Hi ha, doncs, una contradicció, una clara oposició pel que fa a les figures femenines que poblen l'existència del personatge —monges o prostitutes—, i és que, fins i tot, la nena, a la qual quan era petita disfressen de monja, no es vol treure l'hàbit, perquè

149. Carta de l'avi al seu fill (11 agost 1919); en una carta anterior ja li ho anunciava: «he fet fer lo vestit nou de la Verge de les Mercès que ha costat 200 ptes» (9 juliol 1919). La quantitat devia ser certament considerable.

150. En aquest sentit, cal posar un exemple ben significatiu, també, la senyora Carolina té carolines al seu jardí i també nades, perquè ha nascut el dia de Nadal. Recordem que Arcimboldi era un pintor que agradava particularment a la novellista.

sinó diu que té fred.¹⁵¹ Les dues cosines i les monges representen, de fet, dues formes de soledat, l'una pura, l'altra impura; escindida, doncs, entre aquests dos camins de dona i profundament aïllada, Cecília Ce se sent incòmoda i desplaçada: estranya i ja des de la infantesa. I és que si aquest personatge no sap/pot arrelar-se en la família adoptiva, tampoc no ho pot fer en el temps històric que li ha tocat viure. Narcissísticament tancada en si mateixa, doncs, la guerra és només per a Cecília el moment que assenyala l'entrada en el món adult femení —aquest sexe que serà per a ella decisiu—, amb la presència de la sang, de la menstruació, lligada en el seu cas a una vergonya que esdevindrà persistent (p. 47):

Del temps de la guerra a penes me'n recordo. Només sé que em feia alegria veure la gent gran espantada, que m'agradava passar pel mig del carrer quan tocaven les sirenes i que més que res m'agradava aquell plor que feien a l'acabament. I aquesta mena d'alegria anava barrejada amb la vergonya de la meua sang, d'haver tacat els llençols la primera nit.

I, malgrat que els pares adoptius pateixen durant la guerra, Cecília s'ho mira tot d'una manera distanciada i freda, sense implicar-se, ni tan sols emotivament, en els esdeveniments que contempla, com si es tractés només d'una mena d'espectacle: «L'endemà vaig anar a seure en un banc del passeig de Gràcia a mirar passar automòbils amb banderes» (p. 49). Però, malgrat que de moment no se n'adoni per l'edat, la guerra li trastoca el món i, sobretot, el dels seus dos models: Raquel ha de fugir a Londres amb les seves joies i Maria Cinta, l'amic de la qual és assassinat a l'Arrabassada, mor, pobra i sola en un llit d'hospital —seguint un tòpic ben difós i també fulletonesc d'aquest tipus de personatge. Una mala fi que té ben present Cecília, per rectificar el seu camí.

Tanmateix, el gruix temporal més important de la novel·la se situa en una postguerra, però imprecisa —no hi ha cap esdeveniment concret que ens la permeti datar—, en una Barcelona en la qual notem que es fan sentir les seqüeles de la guerra. En una ciutat, sobretot, que pateix la repressió policial i l'absència dels que s'han hagut d'exiliar o, cas més tràgic, d'aquells que han trobat la mort en la lluita. O bé poblada de covards, aquells que no han volgut participar en el conflicte, que se n'han desentès i tenen una presència física estranya, lleugerament esperpèntica, com és el cas del gendre d'una coneguda de Cecília, la senyora Rosalia, que s'havia passat la guerra amagat a les

151. Si la novel·la està dedicada a la memòria de la mare de la novel·lista, probablement un homenatge és fer-hi sortir una nena vestida de monja, perquè a l'AMR hi ha una fotografia de Montserrat Gurguí, vestida així.

golfes i que era «ros i els cabells li començaven molt enllà del front. Un front que no se li acabava mai» (p. 58). Però, a la novel·la pesen, sobretot, la presència o el record d'aquells que han viscut de manera activa el compromís polític, i ara en pateixen les conseqüències. El germà d'Eusebi —amb qui fugí Cecília, per exemple—, ha mort a la guerra i ell mateix és empresonat; llavors, i després d'haver-lo apallissat amb crueltat, descobreixen que havia estat d'un comitè durant la guerra; el seu company de robatoris, al qual han deixat anar, afirma, seguint la manera reductora de procedir de la novel·la, que «tiene para años». De fet, a les barraques, poblades d'immigrants —de «xarnegos», se'ns diu a la ficció—, es parla castellà, però això només ho podem deduir per indicis: uns mots en aquesta llengua en un teixit narratiu tot en català;¹⁵² i és que la guerra també s'ha fet sentir en el món de marginació de les barraques; per citar un exemple, dels set fills de la senyora Matilde: «...tres els més grans se li havien mort a la guerra i els altres quatre, dos nois i dues noies, els tenia escampats pel món i vivia esperant cartes i anant a ensenyar-les per totes les barraques» (p. 67). Al fill de la senyora Rius, la veïna dels pares adoptius de Cecília, que també s'ha compromès políticament, «[...] dos policies l'havien anat a buscar. No perquè hagués fet res dolent sinó perquè es veia amb gent que vivia amagada. El van tenir només un parell de mesos a la presó i encara que sembli mentida va tornar tot canviat. Ja no era una bala perduda i estava tan trist tot el dia que partia el cor» (p. 98-99).

Però, la guerra ha marcat, també, els escenaris de la ciutat, que en conserven, a més del record, l'empremta. Tot plegat ens pot explicar la sensació, l'atmosfera de profunda desolació que es desprèn d'aquesta obra. «En el carrer on l'autobús esperava hi havien matat set o vuit persones els primers dies de la revolució», podem llegir com a exemple. Una atmosfera que reflecteix una època concreta de la ciutat, en particular i del país, en general: fosca, oprimida i poc vital. Barcelona ha esdevingut, doncs, una ciutat, embolcallada de tristesa, de mort i de soledat. Mancada de vida, sobretot, perquè malgrat esmentar-s'hi sempre i d'una manera detallada, els noms concrets dels espais urbans, semblen tanmateix buits, sense cap mena d'animació —la diferència amb *La plaça del Diamant*, que començava amb la Festa Major, resulta flagrant. I, en aquest sentit, la figura de Cecília pot ser vista com una representació

152. És Joan Sales qui fa adonar a Mercè Rodoreda que a les barraques només vivien immigrants i que, per tant, només s'hi parlava castellà, i li suggereix que ho assenyali; Mercè Rodoreda optarà per aquesta hàbil solució: uns quants mots en aquesta llengua. Sales li escriu que faci veure «que els habitants de les barraques eren xarnegos o gitanos (si no, no és creïble, ja que barris de barraques de catalans no n'hi ha hagut mai a Barcelona)» (24 febrer 1966). Dos dies després li escriu: «El detall de les barraques no cal que us preocupi: ja veureu que és senzillíssim d'arreglar. Només es tracta de posar noms castellans als veïns de les barraques i que sempre que diuen alguna cosa ho diguin en castellà —més exactament en andalus.»

d'aquesta Barcelona, perquè és la pura marginada: sense cognom, sense família, sense casa... Una quinta essència. El fet que hagi de fer de prostituta acaba de confirmar-ne el valor simbòlic. Si Natàlia-Colometa pot representar una Barcelona vital i compromesa, que esdevé tràgica amb la guerra, com ho és una coneguda i emblemàtica escultura; la Montserrat (1936-1937) de Juli González, per posar un exemple pertinent —ambdues amb el crit a la boca, per confirmar-ho—; Cecília Ce, en canvi, la dona sense identitat ni arrels, correspon a una ciutat que té les seves mateixes característiques, sota un franquisme que les hi ha arrabassades. Hi ha, doncs, una clara oposició entre aquests dos personatges, dues cares ben diferents de la condició femenina,¹⁵³ que tenen, a més, un evident valor emblemàtic.¹⁵⁴

Per insistir-hi, la majoria de figures que apareixen a *El carrer de les Camèlies*, encarnen, també, la marginació. Novel·la gairebé exclusiva de personatges femenins —no n'hi ha cap de masculí tractat d'una manera mínimament aprofundida—, són sempre dones que viuen al marge del teixit social, de la societat convencional; Paulina —de nou aquest nom de la infantesa de l'autora—, l'amiga de Cecília, és una minyona i més endavant una «entretinguda», la noia que cuida finalment d'ella té una germana que s'ha hagut de prostituir per poder menjar, els fistons de les camises de dormir que porta els han fet noies recollides... L'aïllament, doncs, a més de l'empresonament i de la mort, dominen la novel·la, i aconseguixen intensificar l'ambient desolat que s'hi respira. Eixorc, també, com Cecília, que passarà d'un avortament voluntari a un d'involuntari i, finalment, no podrà tenir cap fill. I en aquest sentit, uns escenaris determinats, els cementiris, lligats a la mort i esmentats, ja, a la primera novel·la rodorediana de postguerra, són una referència constant.

Potser en aquest sentit val la pena recordar la dedicatòria de la novel·la: «A la memòria de M. G.», és a dir de Montserrat Gurguí, la mare de la novellis-

153. Llorenç Villalonga va escriure un article titulat, justament, «Lo mismo pero muy diferente», on podem llegir: «Mercedes Rodoreda nos presenta un personaje inolvidable, inolvidable por motivos muy distintos que la Colometa de *La plaza del Diamant*. Todo lo que en esta era pura abnegación tanto más conmovedora como más inconsciente, es en Cecilia incapacidad moral i sentimental ¿No habrá alguna tara hereditaria en aquella abulia, que le impedía sentir por nadie un afecto duradero? Se ignora a quienes fueron sus padres, se perdió toda la pista ¿Quizá en aquel pasar de un hombre a otro alienta una busca del padre desconocido?» *Baleares* (14 juliol 1966).

154. Per continuar amb el valor simbòlic dels personatges rodoredians, Teresa de *Mirall trencat* representa la Barcelona més esplendorosa i brillant, la del tombant de segle, la de la Febre d'Or; de fet, de la part vella de la ciutat —és venedora de la Boqueria—, passa a viure a la part més alta i distingida: en una torre magnífica de Sant Gervasi. La seva transformació, la seva evolució, és paral·lela a la de la ciutat, que s'engrandeix seguint aquest mateix recorregut, i que desapareix amb la Guerra Civil de manera tràgica. Recordem que Colometa fa un crit en acabar la novel·la, com en l'escultura de González.

ta. I és que, com ha assenyalat, entre d'altres, Gérard Genette, res no és casual en les bones novel·les, fins i tot, allò aparentment extern a elles: dedicatòries, epígrafs, títols... El fet que *El carrer de les Camèlies* es dediqui a la memòria de la mare explica, potser, els elements autobiogràfics presents al llibre, uns elements que es remunten, en general, a la infantesa de l'autora, presidida per una mare de gran simpatia; a més, Mercè Rodoreda va venir a Barcelona quan la seva mare va morir, l'any 1964, mentre redactava aquesta obra. La venda de la torre on havia transcorregut la seva infantesa, efectuada poc abans, i la mort de la mare van representar, probablement, la liquidació d'aquest període, i potser van fer néixer o intensificar els records que s'hi relacionaven.¹⁵⁵ A més, l'epígraf, pot explicar, també, el gran relleu que el traspàs assoleix al llibre. Les inicials destaquen, alhora, la voluntat de secret de l'autora, l'interès a fer desaparèixer els elements directament autobiogràfics, en aquesta època determinada de la seva existència, si més no.¹⁵⁶

I en aquest univers de la soledat i de la marginació, com si fos també una mena de representació de la desolació i de la desemparança de l'exili, un personatge sense identitat, farà el seu dur aprenentatge de la vida —el seu viatge personal «au bout de la nuit»—, seguint per inèrcia, per manca de voluntat/incapacitat de treball, el model, potser inconscient, escollit: la prostitució. Un viatge poblat d'experiències del mal, una mena de malson, amb aspectes visionaris i onírics, que provoquen en Cecília Ce persistents sentiments de vergonya, d'angoixa i de por —amb una voluntat suïcida en més d'una ocasió; una por que la fa vorejar la follia. I és que sembla una manera particularment adient de treure l'entrellat del personatge, el fet que Mercè Rodoreda hagi triat una narració, en la qual Cecília rememora tota la seva vida, partint ja dels orígens —inicialment a través de la veu de l'home que la va recollir, perquè, ella no els pot pas recordar. De fet, la ficció biogràfica acostuma a tenir aquest sentit. «Para tener un sentimiento de quienes somos», escriu Giddens, «debemos poseer una imagen de cómo hemos llegado a ser i de donde venimos». I també: «el pensamiento autobiográfico es un

155. El 27 d'octubre de 1964, Mercè Rodoreda, escriu a Joan Prat des de Barcelona que «Ja pots pensar com estic d'afectada, tant per la mort de la mare com pels tràmits al voltant de la mort.»

156. Rodoreda semblava una dona que volia ser secreta —i que, si més no, valorava el secret—, com ha destacat Josep Maria Castellet (*Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1987), que evoca la figura de la novellista; les inicials de la dedicatòria ho assenyalen, perquè són les de la seva mare; també la dedicatòria de *La plaça del Diamant* es redueix a unes inicials, «A J P», és a dir, Joan Prat. En canvi, la primera novel·la acceptada, *Aloma*, anava dedicada «Als meus pares», una dedicatòria ben clara que Rodoreda va voler conservar a l'edició definitiva d'aquesta obra, l'any 1969. Pel que fa a l'epígraf de *La plaça*, vegeu Anna Maria SALUDES i AMAT, «Transparències enigmàtiques en la dedicatòria i epígraf de *La plaça del Diamant*», *Revista de l'Alguer*, vol. 10, (desembre 1999), p. 209-228.

elemento de control de la autoterapia.»¹⁵⁷ També Proust, per esmentar un nom important en aquesta obra, va destacar el relleu del record, i és que segons H. R. Jauss, «La recherche du temps perdu rend à celui qui écrit comme à celui qui lit son identité perdue, et, en décrivant la démarche même de la remémoration, rappelle à la vie dans sa totalité un monde aboli.»¹⁵⁸ I aquesta idea sembla presidir el bussejar del personatge en el passat. A més, la seva recerca, l'objectiu principal del viatge, és la voluntat de trobar el pare desconegut, seguint una mena de complex d'Èdip, ben present a d'altres obres de l'autora. I el final d'*El carrer de les Camèlies* demostra, justament, que la recerca d'un nom i, sobretot, d'un cognom propi, ha presidit tot el periple de Cecília Ce —i, de retop, la novel·la. Recordem que l'opera *Rigoletto*, ja esmentada, es centra en el gran amor d'un pare envers la seva filla, en clara oposició al que s'esdevé en aquesta obra, on la figura del pare és inabastable.

Ara bé, si es tracta d'una mena d'autobiografia global, depèn estretament de la memòria, *Matèria i memòria*, el títol d'una cèlebre obra de Bergson, seria també ben adient per aquesta novel·la d'arrel proustiana. De fet, és el record, «les routes de la mémoire», per dir-ho com René Char, el que serveix d'enllaç en el llarg discurs de Cecília que conforma una novel·la, dividida en cinquanta capítols; però es tracta d'un record que acostuma a ser capriciós i imprevisible, impetuós i clar, sovint —com un cop de puny, gràficament—, boirós i imprecís, de vegades, sorprenent i, fins i tot, inesperat, d'altres: «Mai no hauria pensat que al cap de molts anys m'hauria d'enrecordar tant de la tarda que amb els de casa vam anar a veure la senyora Rosalia» (p. 55). I és que, en la manca d'identitat i d'arrelament del personatge rau la sensació que experimenta de manera constant: la vergonya. Vergonya de no ser com els altres, vergonya de no tenir ni casa ni família —hi ha un constant canvi de domicili i enlloc no es troba bé. Aquest desencaix social es manifesta externament d'una manera concreta i ben visible, en el vestuari de la protagonista, que sempre porta unes robes inadequades i incòmodes, que li provoquen, a més, malestar, de manera literal, pel fet de no ser mai de la seva mida. I resulta evident que el vestuari expressa la personalitat, el gust i, fins i tot, la seguretat davant dels altres, sobretot, si tenim en compte el punt de vista de la novel·la. La recerca d'una mirada, que accepti aquest personatge tan fràgil i, fins i tot, si és possible, que el valori. I és que, només un cop perduda la vergonya del cos i dels vestits, que vol dir de si mateixa, assolida la seguretat personal —lligada a la llibertat i a la independència econòmica—, aquest personatge podrà anar vestit d'una manera adequada i llavors, únicament, provocarà l'ad-

157. Anthony GIDDENS, *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1995, p. 95.

158. H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978, p. 160.

miració dels qui la veuen. Els vestits, doncs, demostraran tenir un valor molt més decisiu d'aquell que se'ls acostuma a atribuir i, per aquest motiu, són esmentats amb tanta insistència en aquesta novella. Hi assoleixen un valor central i simbòlic.

4.2. ELS VESTITS I L'ANGOIXA

Com he apuntat, en la infantesa de Cecília hi ha un exemple, una imatge de bellesa i de refinament, que ha quedat en la memòria, en els ulls de la memòria, aquests ulls tan nítids i precisos, en el cas dels personatges de Mercè Rodoreda, la de la darrera vegada que va veure Maria Cinta. Una imatge oculta però que, en sorgir potent, té la facultat d'abolir el temps: el passat esdevé llavors present (p. 95):¹⁵⁹

La Maria Cinta... Feia molt de temps que no hi havia pensat i *en aquell moment va ser com si la tingués al davant*. Alta i bonica, vestida de blanc amb dues guineus negres al voltant del coll, com el darrer dia que l'havia vista. No em vaig poder aguantar les ganes de pujar al pis per veure si encara hi vivia.

Es tracta d'una presència bella i distingida, a la qual a Cecília li costarà molt d'arribar. I aquesta dificultat s'expressarà a través dels vestits: amb la impossibilitat inicial de portar vestits que li vagin bé. En canvi, sempre se sentirà mal vestida, incòmoda i, de vegades, fins i tot, martiritzada per la roba. Ja en la infantesa, els vestits provoquen l'angoixa del personatge; i és que el càstig imposat pels pares adoptius és, justament, fer-li dur un vestit vermell, perquè la nena no pot suportar aquest color; per escarmentar-la, fins i tot, li fan sobrefilar les costures i el dia que «l'havia estrenat havia corregut escales amunt, m'havia tancat a la torratxa i anava mig boja de paret a paret» (p. 34). Aquest vestit, però, sobretot, el seu color, el vermell, el color de les flames dels morts, amb les quals somnia el personatge, té un significat precís; només al final del seu periple, Cecília podrà superar els sentiments persistents de vergonya i de por que sempre experimentava davant dels altres; i és llavors, únicament, que ella mateixa escollirà un vestit elegant per posar-se, amb el qual se sentirà a més de bé, admirada. Un vestit que triarà de color vermell.

En efecte, aquest vestit vermell que li fan portar els pares adoptius, un vestit que li provoca un neguit profund, un vestit que ella no ha triat, sinó que, fins i tot, detesta, posa ja en relleu la problemàtica del personatge: la sub-

159. La cursiva és meua.

missió, que vol dir la falta d'autonomia i, conseqüentment, la vergonya davant d'aquesta dependència. Però també la manca d'afecte dels seus. De nena, fins i tot, li agradava anar vestida de monja, una roba ben inadequada, com he apuntat. Però, aquesta sensació de desplaçament i de vergonya, que s'exposa mitjançant la roba que porta, no farà més que intensificar-se quan, en fugir de casa, anirà a raure a les barraques, l'habitatge més humil d'una nova Barcelona. Es tracta d'un grup al qual no pertany pas la narradora-protagonista i per tant, també aquí, és diferent. I la seva situació d'indefensió i de diferència es palesa amb l'aspecte extern, amb els vestits, o millor dit amb la manca de vestits, amb els quals es pugui presentar, mínimament acceptable, davant dels altres. Aquesta sensació de malestar la portarà, fins i tot, a robar: «I perquè quan em mirava em sentia tot d'una mal vestida, vaig anar a robar una brusa» (p. 68). Però, de manera significativa la brusa robada li ve petita i per aquest motiu, quan la porta, té vergonya; per provar de pal·liar aquesta sensació, es posa una flor a l'escot —sempre les flors com a salvació, com a protecció. I fins i tot, quan li han de deixar roba per anar a veure el governador, se sent anguniosa perquè els vestits no són de la seva talla, un «vestit jaqueta que em venia just i unes sabates rosses que em venien grans» (p. 83).

Però, aquesta sensació d'incomoditat personal, de manca d'encaix, exposada de manera tan gràfica, s'aguditza quan va a fer senyors a la Rambla, perquè aquí també se sentirà inferior a les altres noies: més segures, més ben vestides. I el neguit pels vestits serà persistent, com si amb aquesta incomoditat en manifestés l'aïllament, l'ostensible i permanent diferència. Si es pinta els llavis, per exemple, ho fa únicament per ser com les altres, una fita a la qual no aconsegueix arribar mai. Però, a més, aquesta situació no fa més que aguditjar-se quan va viure per primera vegada amb un home no pas per amor, sinó per necessitat, per diners: «L'Eusebi i l'Andrés m'havien agradat, el fondista no em va agradar mai. Però jo tenia gana» (p. 111), recorda Cecília. Per assenyalar la seva situació, la seva manca d'autonomia, Cosme —el nom del fondista—, la fa anar vestida d'una manera esperpèntica, i Cecília adopta una figura grotesca, una estètica, a la qual em referiré més endavant. Un figura que l'allunya encara més decididament dels altres. D'una manera flagrant, visible i gairebé còmica.

I si en aquest cas és Cosme qui la vesteix, quan l'abandona i va a viure en un mig pis del carrer Mallorca, per omplir una vida de desvagament i d'inactivitat, decideix comprar-se un vestit de color rosa, justament, el color de l'amor en un vida de desamor, una ironia, gairebé; però, per insistir en el malestar, aquest vestit no li va bé, és massa estret i no gosa ni tan sols sortir al carrer, perquè té por de semblar una indecent. I fins i tot, la cotilla que s'ha hagut de comprar per poder-se posar el vestit, l'apreta, i aquest mal físic, la persegueix en somnis, tan persistent ha esdevingut l'angoixa d'aquest perso-

natge: «Em vaig despertar com si anés amb una armadura i havia somniat que m'ofegava lligada a dins d'un sac; es veu que la cotilla m'havia anat estrenyent...» (p. 151).

Cecília, de fet, experimenta un sentiment constant de desplaçament, de malestar, de vergonya, que la novellista expressa amb el vestuari: vergonya d'anar mal vestida o vergonya d'anar vestida d'una forma impròpia, sempre diferent, sempre pitjor que els altres. Però, vergonya, també, d'anar despullada. Dels ulls que la miren pel carrer o dels ulls que, fins i tot, l'espion dintre de casa seva —una mena de mania persecutòria, a la fi—, perquè resulta impossible fugir-ne. I és que el personatge s'adona que no té cap mena de privacitat, una privacitat que ha estat profanada pel sastre que viu davant de casa seva, una mena de *voyeur*: «El temps que es devia haver divertit *veient-me viure vestida de qualsevol manera, sobretot els dematins o a les nits que em llevava, perquè a l'estiu dormia sense roba o amb camises transparents com un tel de ceba*» (p. 165).¹⁶⁰

De fet, Cecília sembla només una aparença, és un personatge sense cap complexitat interior —a diferència d'altres figures rodoredianes—, i d'aquí pot arrencar-li aquesta obsessió pels vestits. Però, malgrat que en aquest mig pis, viu amb un malestar permanent, és quan va a viure a casa d'Eladi, el següent amant —sempre depenent dels altres pel que fa a la seva vivenda—, quan penetra, ja, en el nucli de l'autèntic viatge «au bout de la nuit», en el sentit literal, perquè s'esdevé a la nit, bàsicament. I serà, a més de nocturn, oníric; i, és que, si en la infantesa, Cecília era una nena que tenia visions, com ja he avançat, ara les visions s'han apoderat totalment de la seva existència (p. 180):

Vivia de visions. Vaig començar a tenir molt sovint el somni de la criatura que movia els bracs, sempre igual; el lligava d'una nit a l'altra i si em despertava i el trencava el tornava a lligar per on l'havia trencat.

Per aquest motiu, en recordar aquell període, el personatge no sap ben bé si el que va viure llavors va ser un somni, o bé una barreja de somni i de realitat, un somni, provocat pel conyac que li feien beure —sempre l'abús del qual és objecte—, que permetia a l'home/homes, amb els quals vivia, fer amb ella el que volguessin. I sempre a les nits, unes nits que eren ja abans el temps de la por i del misteri, i que ara esdevenen el d'una mena de bogeria. Però, degut al punt de vista reductor de la novel·la —el de Cecília i, a més, el d'una Cecília poc conscient—, no ens assabentarem mai del que li passa realment, perquè ella no ho sap: «I aleshores va començar el que no he sabut mai si va ser un somni o si va ser una barreja de somni i de veritat» (p. 180). Aquesta si-

160. El subratllat és meu.

tuació del personatge intensifica, de fet, el sentiment de por i de misteri que atreu particularment Mercè Rodoreda com a narradora, i que aquí vehicula, en bona part gràcies al lligam amb la novella negra, amb aquella d'intriga: hi ha, de fet, un interrogant que no es solucionarà mai: Qui eren aquests homes i què passava realment amb Cecília?¹⁶¹

Però, a més, aquesta experiència, per reflectir clarament la situació de dona desvalguda del personatge, la viu ara despullada: no té ni tan sols unes mitges per posar-se, perquè li han pres tota la roba. I és que, per humiliar-la encara més, la fan passejar pel pis i menjar despullada: «Jo vivia nua i no me n'adonava» (p. 176), recorda Cecília. Finalment, serà abandonada moribunda al mig del carrer amb el vestit rosa que, com si es tractés d'una nina, li han de posar els altres, perquè ella n'és incapaç, després d'haver arribat al límit, fins i tot dels maltractaments físics —a la violència masculina envers la dona. I serà únicament després d'haver arribat al fons del patiment i d'haver-ho superat —un internament a la clínica i una llarga convalescència—, que serà capaç d'acceptar-se, que vol dir d'acceptar-se el cos. Vist ja des d'una mirada diferent: la d'uns ulls d'un home benefactor. Passem, doncs, d'una visió profundament negativa dels homes —representada per diversos personatges masculins—, a una altra de benèvola, encarnada per algunes figures, que només apareixen al final de la novella.¹⁶² La visió positiva s'inicia amb l'aparició d'aquest home bondadós, protector, que la recull del carrer i que, per primera vegada en la seva vida, s'ocupa i pensa en ella com una persona i no pas com un objecte. Per assenyalar aquest canvi profund en la seva existència, Cecília perd la vergonya, que tan arrapada portava dintre seu (p. 207):

No el vaig sentir entrar i potser ja feia estona que em mirava, però quan vaig adonar-m'en no em va fer gens de vergonya que em veiés nua. Es va anar acostant una mica com si no gosés i quan el vaig tenir a la vora li vaig donar el fregall i em vaig girar d'esquena. Em va rentar a poc a poc sense dir res. Semblava que el temps s'hagués aturat.

I és a partir d'aquest moment d'acceptació del físic, que vol dir amb la confiança amb si mateixa, que comença l'ascensió econòmica del personatge, lligada a un canvi radical d'actitud: de manada a manar, d'esclava a mestressa... De fet, Cecília ha superat, ja, les dures proves que se li han presentat du-

161. Recordem que a Mercè Rodoreda li agradaven aquests tipus d'obres —novelles i pel·lícules— i també les de por. Vegeu la nota 83.

162. Malgrat les diferències, l'oposició és la mateixa que es crea a *La plaça del Diamant*, però amb dos únics homes, Quimet, el marit tirànic i prepotent, i Antoni, l'home bondadós i asexual. Aquesta oposició es manté, però es multiplica amb diverses figures a *El carrer de les Camèlies*.

rant l'existència: se li ha acabat el seu viatge *au bout de la nuit*. Aquesta superació es reflecteix també evidentment amb l'abillament: ara entonat, elegant i car —amb flors si és possible—, i de la seva mida: «Em vaig posar un vestit gris i vaig agafar el portamonedes de cobra tenyida de verd com les sabates» (p. 217). I és llavors, també, quan posseeix, per primera vegada, una casa pròpia, tota per a ella i, a més, amb un jardí. Internament, a més, aquest triomf personal fa que la por que sentia amb tanta persistència, desaparegui per sempre més de la seva existència: «Em va preguntar si no em faria por de travessar el jardí sola. Li vaig dir que acabava de perdre la por» (p. 328).

Aquesta experiència, per posar un exemple pertinent, és semblant a la que viu la protagonista de *Solitud* de Víctor Català, Mila, la qual també només després d'una vivència traumàtica —la violació—, pot deixar de banda la por; i és llavors, únicament, que pren la decisió d'abandonar el marit i l'escenari solitari i turmentador on l'havia confinada. I d'iniciar una nova vida, tota sola. El paralelisme resulta adient, perquè les dues dones viuen un cas límit, un cop superat el qual, pot sorgir en elles mateixes una nova identitat: autònoma i segura. Sense por. En aquest sentit, potser val la pena destacar que Joan Prat considera que *La plaça del Diamant* i *Incerta glòria* són les millors novel·les catalanes, d'ençà *Solitud*.¹⁶³

Pel que fa a Cecília, ara ja pot acomplir el desig que ha cobejat, secretament, des de la seva llunyana infantesa: anar al Liceu a veure l'òpera que sempre feia plorar Maria Cinta, *Rigoletto*. I anar-hi vestida amb elegància, amb una roba que ara tria ella i no pas els altres, un vestit amb el qual se sent bé i que escull, a més, d'un significatiu color vermell, aquest color que de petita no podia suportar: «Va riure i em va preguntar de quin color em faria el vestit. Li vaig dir que vermell. Al cap d'uns quants dies em va donar una entrada pel Liceu» (p. 231).

Però, un cop dins del Liceu, acomplert el somni, Cecília s'adona que, malgrat no sentir ara vergonya de si mateixa, continua essent una dona sola i, més encara, una marginada enmig de la societat benestant que s'aplega al teatre: sense família, sobretot, una família que, acompanya el seu amant; es tracta d'aquest nou tipus d'home, a qui, però, veu de lluny amb els seus, vestits amb la mateixa elegància que l'havia enlluernada de petita; i és que la dona de Martí, «Duia un tou de brillants en un costat dels cabells i d'aquell niu de brillants sortia un raig de plomes de garsa marina. La filla anava de rosa amb flors al voltant de l'escot. Mentre afinaven els violins em van venir ganes de plorar» (p. 232).

163. «Incerta Glòria i la Plaça són les dues millors novel·les publicades en català d'ençà de *Solitud*». Carta des de Ginebra (6 gener 1963), que envia Mercè Rodoreda a Joan Sales, on cita les paraules de Prat.

Aquest desig de plorar neix en Cecília pel fet de sentir-se externament com els altres, però molt diferent dels altres: allunyada del tot d'aquesta societat tradicional, que, ja en la infantesa, li produïa un decidit rebuig. El capítol XI, i de manera premonitòria, explica la visita, quan era una nena, a un matrimoni que acaba de tenir un fill; i, en sortir de la casa, apunta davant de la desídia i de la deixadesa de l'escena, de la brutor i, fins i tot, de la mala olor que es respira a la cambra: «Tot anant cap a casa vaig pensar que jo no em voldria casar mai» (p. 58). Ara la repulsió inicial ha desaparegut però, tanmateix, queda la soledat i, sobretot, una visió diferent del món, allunyada de la convenció. Cecília s'adona, doncs, que «Allà dintre no hi havia res que fos meu i a fora hi havia els carrers i l'aire» (p. 233). Accepta, doncs, la soledat, que vol dir llibertat, i, com a única companyia, la de la natura, la dels arbres: el carrer i el seu jardí. Ara que, a més, s'ha desfet de l'angoixa que li provocaven les visions grotesques que l'han senyorejat en una part important de l'existència.

4.3. UNA VISIÓ GROTESCA

Ara que tenim més dades a la mà, val la pena situar d'una manera correcta, cronològicament, *El carrer de les Camèlies* dins la producció rodorediana. Aquesta novella no va ser escrita després de *La plaça del Diamant*, com pensàvem abans, i com havia afirmat la mateixa autora, sinó de *La mort i la primavera*, de la qual s'ignorava l'existència; es tracta d'un llibre en el qual la novellista va treballar, ben bé durant tres anys seguits, de 1961 a 1963. Rodoreda, en canvi, havia escrit al pròleg de *Mirall trencat* que, després de redactar *La plaça del Diamant*,

[...]no em sentia amb prou força per encarar-me amb una novella que tingués molts personatges. Em calia trobar una estructura com la de «La plaça del Diamant». Vaig caure en un parany. M'havia ficat tant dintre de la pell del meu personatge, tenia tant a la vora la Colometa, que no podia fugir-ne. Només sabia parlar com ella. Havia de buscar algú de completament oposat. I així va néixer, lleugerament patètica, lleugerament desolada, la Cecília C. de «El carrer de les Camèlies».

Tanmateix, les coses no van pas anar ben bé així, va ser quan Mercè Rodoreda es va veure incapaç de posar un punt i final a *La mort i la primavera*, que es va decidir per una nova novella, titulada, inicialment, *El carrer de les Camèlies* i, posteriorment, el nom de la protagonista: *Cecília Ce*, semblantment a *Aloma* i *Colometa*, el títol amb el qual va presentar *La plaça del Dia-*

mant al Sant Jordi.¹⁶⁴ Podem situar l'embrió d'*El carrer de les Camèlies* la primavera de 1963, mentre treballa encara en *La mort i la primavera*, que deixa definitivament de banda a l'octubre d'aquest mateix any.¹⁶⁵ A diferència de *La plaça del Diamant*, però, que va ser escrita de pressa, *El carrer de les Camèlies* va ser redactada de manera molt més lenta, i d'això ens assabentem —i també de les dificultats de la novellista—, per una carta que adreça al seu editor, Joan Sales (19 octubre 1964):¹⁶⁶

Aquesta Cecília ja comença a semblar l'obra de la Seu. Quan us vaig veure a l'estiu tenia 120 pàgines gairebé definitives, ara de definitives en tinc 127 i és perquè ho vaig tornar a fer tot nou amb un guany positiu, evidentment. Potser la Cecília tindrà només 140 pàgines [...]. Bé, em falta poc, doncs, per acabar la Cecília, potser l'acabaré d'aquí quinze dies, potser l'acabaré d'aquí tres mesos. Però, quan l'hauré acabada, la deixaré reposar un mes o dos i aleshores si trobo algun cap fluix i que es pot millorar, ho faré. No vull, quan sigui publicada tenir remordiments i pensar que ho hauria pogut fer millor. Escriure una novella amb el poc temps —per a mi— amb que vaig escriure *La plaça*., no puc fer-ho; em canso i em poso malalta. I quan la tindrè del tot enllestida aleshores la deixaré llegir a l'Obiols per si encara hi troba algun bon retoc a fer o algun bon consell a donar-me.

Tanmateix, el llibre es va retardar molt més del que inicialment pensava l'autora, i el dia 11 de març de 1965, escriu a Sales que «No vull moure'm mentre no tingui la novella completament acabada, que ja ho està, però ja sabeu què passa: com més la miro més defectes hi trobo, és a dir, hi ha algunes coses que podrien ser més brillants, però com que estic molt cansada, quan estic cansada, és inútil, no em surt una ratlla que valgui la pena. I encara he de reforçar el primer capítol. Tot anirà com una seda.» Dos mesos després, concretament el 14 de maig, contesta a Sales que es deu interessar per la novella

164. En una carta de Joan Sales adreçada a la novellista, podem llegir: «De moment veig que cada vegada té un títol nou. Primer es deia *La mort i la primavera*, després *El carrer de les Camèlies* ara *La Cecília*. Per cert que *La Cecília* també seria un bon títol [...]. A mi m'agradaria que es digués *El carrer de les Camèlies* per fer pendant amb *La plaça del Diamant*» (27 gener 1964). Evidentment, *La mort i la primavera* era una altra novella, cosa que Sales no sabia.

165. El 13 de juny de 1963, Rodoreda escriu a Sales que se sent molt desanimada amb *La mort i la primavera*, de la qual no fa més que llençar pàgines i pàgines a la paperera i que, en canvi, «...la Cecília es va imposant i es va formant. El que no trobo és el to —cosa molt difícil— i no sé si fer-la estil Colometa —amb totes les distàncies convenients— o bé fer-la com deuen ser les dones —que no ho sé gaire.»

166. De fet, en una cronologia feta per la novellista, podem llegir que va escriure *La plaça del Diamant* entre el mes de febrer i el de setembre de 1960, és a dir, en vuit mesos; en canvi, va iniciar *El carrer de les Camèlies* l'octubre de 1963 i no l'acaba fins al desembre de 1965, és a dir, hi treballa durant dos anys i dos mesos.

que «No us impacienteu amb la Cecília, la tindreu a la tardor. Ara reposa perquè només de veure-la damunt de la taula em ve simplement basca. I ja estic pensant en la pròxima.»

Però, com he apuntat el llibre no va arribar a l'editor fins a inicis del 1966, i va sortir a la primavera d'aquest mateix any. El fet que *El carrer de les Camèlies* fos escrita després de *La mort i la primavera*, una obra de gran pessimisme, té la seva importància, perquè també hi apareix una estètica que era ja present a l'obra anterior, una estètica que s'ha denominat del «grotesc», inexistent, en canvi, a *La plaça del Diamant*, on únicament podíem notar-hi una tendència a la caricatura, sempre benèvola, d'alguns personatges. En canvi, a *La mort i la primavera* Mercè Rodoreda desplega aquest tipus d'estètica, encaminada a provocar una sensació d'angoixa i de por en el protagonista de l'obra que hi viu immers —i de retop en el lector—, amb la creació de figures esguerrades, amb braços desiguals, peus deformes..., o decididament fantàstiques: els homes sense rostre per posar un exemple colpidor. La voluntat de l'autora sembla ben bé la de voler-hi representar una societat opressiva i repressiva, i per aconseguir-ho, la imagina amb una aparença física repulsiva. De fet, l'univers descrit és més aviat una mena de món fora del món, del tot allunyat de cap mena de quotidianitat.¹⁶⁷ De manera diversa, i probablement a causa del fracàs de la novella anterior, *El carrer de les Camèlies* se situa en un escenari que l'autora —i el lector—, coneix molt bé, Barcelona, de manera semblant a *La plaça del Diamant*, una obra que havia enllestit ràpidament, cosa que potser va tenir present la novel·lista. D'altra banda, potser també va tenir en compte l'opinió de Sales —al qual va comentar que treballava en *La mort i la primavera*—, que considerava que les obres fantàstiques no tenien èxit de públic: «Hi pot haver, és clar, novel·les irrealistes magistrals —però que poques! I fins les magistrals són de mal llegir si són irrealistes...»¹⁶⁸

Tanmateix, malgrat aquesta substancial diferència, a l'hora de descriure la humanitat ben poc humana, que circula per la part central d'*El carrer de les Camèlies*, Mercè Rodoreda recorre a l'estètica que ja havia assajat a la novella anterior, però rebutjant la fantasia i l'esguerrament, per anar, per un altre camí, vers el mateix objectiu: la creació del grotesc. De fet, com ha estat notat, aquesta estètica és ben característica d'èpoques de crisi; un exemple actual, per citar un nom mundialment valorat, seria el del pintor Francis Bacon.

167. Potser cal tenir en compte que es tracta d'un moment de crisi, també pel que fa al terreny personal. De fet, Rodoreda va destacar que, els anys seixanta, es va interessar per la literatura fantàstica, a causa d'una crisi personal. Potser es tracta de la separació amb Obiols, que es va instal·lar per motius de feina a Viena, justament aquest any i amb el qual, malgrat la intenció inicial, no va arribar a viure a la capital austríaca. De fet, llavors també inicia *La mort i la primavera*, on s'emmiralla aquesta visió grotesca.

168. Vegeu Carme ARNAU, «Pròleg» a *La mort i la primavera*, 1997, p. 19.

En aquest sentit, cal recordar que l'obra que ens ocupa es situa, temporalment, en la desolada postguerra barcelonina i té una protagonista que la representa. I és que, segons ha estat notat, l'estètica del grotesc és més aviat moderna,¹⁶⁹ malgrat diversos precedents il·lustres. Perquè «Dans la pensée des Modernes [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon.»¹⁷⁰ I per seguir amb la comparança i, alhora, la diferència entre les dues novel·les, si a *La mort i la primavera* domina el deforme i l'horrible, a *El carrer de les Camèlies* l'autora s'inclina més aviat pel còmic i el bufonesc. El grotesc, però, seguint una idea ben present en Céline, s'encarna en els homes, en els personatges de la novel·la, bàsicament; són ells, de fet, els qui representen aquesta visió negativa, i com malèfica, que encomana malestar i, fins i tot, fàstic. I és que, com va destacar Céline: «C'est des hommes et d'eux seulement qu'il faut avoir peur.»¹⁷¹

Seguint aquesta mateixa idea, a *El carrer de les Camèlies* apareixen una sèrie de personatges, en general masculins, però també n'hi ha de femenins, que personifiquen una mena de visió grotesca. Cal notar que, malgrat la sensació d'estranyesa i de malestar que caracteritzava la infantesa del personatge, n'eren absents aquestes figures, presents més endavant, quan s'inicia pròpiament l'autèntic viatge per la foscor. Tampoc no existien quan vivia a les barraques, on únicament era grotesc el seu habitatge, un mica esperpèntic i ben diferent de la casa convencional on habitava quan era nena: «La barraca només tenia dues parets de maó; les altres eren fetes amb llaunes, amb fustes i amb trossos de sac entaforat per les esclotxes» (p. 63) o bé «...la teulada era feta de coses estranyes, de fustes, de maons, els uns posats damunt dels altres, tot lligat amb canyes i amb guix» (p. 65). I fins i tot, per protegir-se de la pluja, Cecília pensa lligar un paraigua damunt del llit i, així, «entomaria la pluja». Llavors, evidentment, l'espai esdevé com absurd i és que, sovint, el grotesc i l'absurd van plegats. Aquest ambient ens pot recordar un conte, «La gallina», del recull *La meua Cristina i altres contes*, o l'obra teatral *El maniquí*, estrenada al 1999, ambdues protagonitzades per pobres, amb habitatges i situacions personals precàries. En realitat, a les barraques Cecília encara vivia immersa en una comunitat, que vol dir en un grup de veïns, que l'ajudaven, que li podien fer companyia i costat; amb uns homes, a més, amb els quals mantenia relacions marcades per l'afecte. Per l'amor, aquest sentiment tan important en la producció rodolediana, segons ella mateixa ha destacat. De fet, és només en

169. Per a Víctor Hugo: «...lo grotesco es el concepto clave para establecer «la différence fondamentale qui sépare [...] l'art moderne de l'art antique», citat per Hans ROBERT JAUSS a *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976, p. 102.

170. Elisheva ROSEN, *Sur le grotesque: L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, París, PUV, 1991, p. 60. Els mots citats són de Víctor Hugo.

171. CÉLINE, *Voyage au bout...*, 1981, p. 15.

abandonar aquest món, que Cecília s'enfronta realment amb la soledat, que vol dir amb un *crescendo* de relacions sexuals, cada cop més angoixoses. Més dures, també. I és llavors, justament, que farà la seva aparició el grotesc a l'univers de ficció. Les figures que l'encarnen, si més no.

En efecte, tota sola i decidida a guanyar-se la vida amb els homes, del primer amb el qual anirà a viure, Cosme, en coneixem inicialment només un detall: porta un escuradents a la boca; però, poc després la narradora, que rememora el passat, ens dona una imatge d'aquest personatge que inaugura la visió del grotesc. Una autèntica galeria, una creació gairebé, pel seu subjectivisme i per la seva imaginativa i alhora repulsiva aparença: «L'home que m'havia tocat el braç tenia el llavi estripat i per l'estrip se li veia un ullal d'or. Era l'home de l'escuradents. Tenia els ulls molt negres i les mans petites com si se li haguessin quedat tal com les tenia als catorze anys» (p. 106).¹⁷² I com si de la mà de Cosme, Cecília entrés en un món diferent, poblat de figures deformes, també el cuiner de la fonda s'assembla al seu amo pel que fa al seu aspecte, sobretot per una boca estranya, en el seu cas: «...esquinçada fins a les orelles i amb unes orelles com si fossin fetes a la mida d'algú altre de tan grosses» (p. 112).¹⁷³ I notem com en ambdós casos el grotesc neix de la desproporció: mans més petites del que li correspondria pel que fa a Cosme, orelles més grans en el cas del cuiner. Però, també, la cambrera sembla una mena de figura ridícula: «Al cap d'una estona la porta es va obrir i va entrar una dona amb un davantal amb pitet, alta i prima, amb la cara arrugada més llarga que una cara de cavall» (p. 108). De fet, la visió d'aquestes figures, la imatge que en rebem a partir de la perspectiva de Cecília, resultaria còmica, si la situació del personatge no fos tan desolada. I és que el grotesc també es pot associar a una visió tragicòmica de la realitat. Una visió que pot provocar el riure però un riure esgarriat, perquè com ja va apuntar Baudelaire, el riure és demoníac, i és que «Le Sage ne rit qu'en tremblant.»¹⁷⁴ I aquesta associació amb el riure

172. Notem l'edat, catorze anys, molt emprada per la novellista, com he destacat, i amb un valor simbòlic.

173. També la boca d'una altra figura grotesca és deforme, com si la boca fos el centre d'aquesta estètica, un home ben bé absurd, perquè «El vaig veure venir amb el pit enfors con si volgués créixer perquè era baix. Duia un pa sota el braç i tot ell respirava una mena de neguit i satisfacció que m'ofenia. Vam entrar en el cafè de més a la vora i aleshores em vaig fixar en els seus llavis. No n'havia vist mai com aquells; els tenia molt estranys, el de dalt ondat d'una mena de manera que semblava un fistó» (p. 156).

174. BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art 1*, París, Gallimard, 1971, p. 299. Baudelaire destaca que el riure neix de la idea de la pròpia superioritat i també, que «le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie» (p. 305). Malgrat no sentir-se superior, Cecília se sent diferent i la folia la persegueix, fins i tot, té por d'esdevenir boja: «pensar que m'hi tornaria potser volia dir que ja m'hi havia tornat» (p. 171). Recordem el relleu de la folia en la creació, com he apuntat, a l'apartat dedicat a *Viatges i flors*.

esdevé palesa en el cas de la senyora Constància, que sembla assenyalar ja l'inici de l'autèntic viatge al «cor de les tenebres» de Cecília —per dir-ho amb el significatiu títol d'una novella de Joseph Conrad, on també la foscior, assenyala la duresa de l'experiència.¹⁷⁵ La senyora Constància és la veïna de replà del mig pis que li ha llogat el seu nou amant, Marc, situat en plena Eixample; i cal notar aquesta lenta ascensió del personatge, a través dels habitatges: barraca, fonda, mig pis però mai ni sencers ni propis. Però, si d'una banda, es produeix aquesta mena d'ascensió del personatge, de l'altra, per assenyalar el domini dels contraris, el seu malestar no fa més que anar en augment, provocat per les figures que la rodegen. I val la pena fixar-nos en la descripció de la senyora Constància (p. 120):

Era una senyora alta i grossa. D'esquena amb les cames inflades fins arran de peu, era com un elefant. Només li faltava la cua.

Però no és només esperpèntica la visió d'aquest personatge, sinó que l'angúnia és més profunda, i produeix, literalment, el vòmit de Cecília, una manifestació de rebuig que es repeteix a la ficció, i esdevé característica de l'actitud del personatge. Perquè, a més, la senyora Constància li ensenya un peix que fa pudor, uns genolls deformes i amb aigua, i una berruga a la llengua que la fa parlar ensalivant. I evidentment, aquesta acumulació de repulsió fa perbocar la narradora-protagonista. Cal notar que, de manera semblant al que s'esdevé amb el sentit de la vista, hi ha també a la novella, la repulsió pel que fa al de l'olfacte —un sentit molt fi en la novellista—, amb l'esment de pudors ben precisos: «L'olor de llet es va barrejar amb pudor de llençol xop» (p. 57), o bé «A dintre feia pudor de planxa calenta, de llautó, de didal suat i de roba de llana humida» (p. 186). Però, si el grotesc caracteritza l'aparició de la senyora Constància, una visió que l'acosta a un proboscidi, la manca de proporció dels dos primers personatges, s'estableix, també, entre ella i el seu germà, en aquest cas, aquest contrast provoca el riure de Cecília, un riure que sembla més aviat d'aquells que glacen la sang, que no pas d'alegria, una alegria que només apareix al final de la novella (p. 143):

L'endemà me la vaig trobar al replà enraonant amb un home baix i gros que tenia el cap com una bola de color de llagostí fregit i les orelles acabades en punxa. Me'l va presentar. Era el seu germà. Ens vam posar a riure tots tres, jo perquè no em vaig poder aguantar de tan estrany que em va semblar que aquella mena d'home fos germà d'aquella senyora tan alta, i ells dos sense saber de què reia, una mica per compliment.

175. Es tracta, evidentment, de *Heart of darkness* (1902).

Ens trobem lluny en aquesta novella de les figures amables i quotidianes de *La plaça del Diamant*, com he apuntat, o bé d'aquelles més refinades de *Mirall trencat*. A *El carrer de les Camèlies*, diversament, les comparances amb animals, la desproporció, els trets estranys... creen una sèrie de personatges d'aparença grotesca, vistos, cal notar-ho, des de la perspectiva únicament d'una figura que n'és la víctima. En aquest sentit, val la pena destacar que a la primera redacció de la novella, Rodoreda feia que Cecília guardés el fetus de l'avortament en un pot de vidre —un fet autobiogràfic que s'esdevingué en la infantesa de la novel·lista—; però Joan Sales li va aconsellar de treure aquest fragment i un altre que considerava «inversemblant i repellant». Tanmateix es tracta d'un fet real, un avortament de la mare de Mercè Rodoreda, que la família va conservar en esperit de vi;¹⁷⁶ segons l'editor, «suprimiu aquell passatge relatiu al fetus conservat dins un pot. És una mala imitació de la tènica de *la Plaça*. La tènica de *la Plaça* té una gràcia enorme perquè en efecte la mena de gent que hi descriu ho fan de vegades, això, de guardar tènies com un "record" —i si bé una tènica és fastigosa, no deixa de ser una bèstia. Però un fetus humà és molt diferent!» (18 febrer 1966).¹⁷⁷ Sales insisteix repetidament perquè elimini aquest detall, i ho justifica, també, perquè és present en una novella de Villalonga, que acaba de sortir, *L'àngel rebel*; considera, a més, que la manca d'èxit del llibre es deu en bona part a aquesta presència.¹⁷⁸

Pel que fa als aspectes grotescos, a més i segons ha estat notat: «le grotesque, c'est l'étrangeté qui s'empare de notre monde».¹⁷⁹ I aquesta impressió

176. També li demana suprimir un altre fragment, quan els pares adoptius de Cecília observen en la noia, que té onze anys, els símptomes de la pubertat. Sales argumenta: «Si us sugereixo la supressió d'aquests dos detalls —ben externs a la novella que no en patirà gens al contrari— no és tant perquè són xocants i repel·lents com perquè són increïbles. I el públic s'ho prendria molt malament, i el jurat dels Sant Jordi també.» Sales fins i tot pateix perquè la censura, a la qual s'havien d'enviar els llibres llavors, no veti la novella.

177. Fins i tot, anant més enllà escriu també: «[...] el fetus guardat en un pot, seria més passable sempre que pintéssiu el personatge més tocat del bolet molt més tocat del bolet que no féu. Hauria de tractar-se ja d'un mig esquizofrènic, o d'un esquizofrènic del tot perquè resultés creïble» (26 febrer 1966).

178. L'abril de 1918, Rodoreda escriu a l'oncle d'Amèrica que la seva mare ha perdut el nen que esperava i que «Diuen que tu las enviat de 4 mesos quan tenies denviarlo de 9» i, també, «La mama diu que sen de 4 mesos el podrem guardar i farem goiero de plata y el posarem a dintre de lescaparata de la Mare de Deu y cada dia li posarem floretes». Per la seva banda, l'avi escriu, l'1 de març de 1918: «arribà l'Antoniet com li dihent puig lo tenim en esperit de vi». El fet, doncs, resulta estrictament autobiogràfic, com ho és també el cas de Villalonga, segons explica Jaume Pomar en la biografia que va dedicar a l'escriptor mallorquí: «De retorn a Mallorca, Llorenç Villalonga viu el problema de consciència que li ha provocat la relació amb Eva Tay. Ella havia quedat embarassada i decidí avortar. A l'apartament d'ella hi havia el fetus dins un recipient de vidre amb formol.» *La raó i el meu dret: Biografia de Llorenç Villalonga*, Mallorca, Moll, 1995, p. 172.

179. Elisheva ROSEN, *Sur le grotesque...*, 1991, p. 116.

d'estranyesa, de desconcert és ben bé la que s'apodera de Cecília, i és un altre aspecte que contribueix a crear l'atmosfera d'especial desassossec i sordidesa que ens transmet aquest singular univers de ficció. Emprada, també, pel surrealisme i per l'expressionisme, aquesta representació peculiar que és el grotesc, acostuma a néixer d'una visió de desencaix d'aquell qui la crea, un aspecte ben adient en aquest cas. I no em puc estalviar de citar l'aparença de Cecília. La descripció que fa de si mateixa. Es tracta d'una figura, com he apuntat, molt condicionada pel seu abillament, i d'una figura, també, que deu ser atractiva —se'ns diu que la veuen com una princesa—, però de la qual malgrat mirar-se repetidament al mirall no tenim cap mena de descripció. La visió grotesca de Cecília depèn, només, de com va vestida, vestida, com ja he destacat, pels altres. Per Cosme, concretament, l'home desplaçat i tenebrós, que també va abillat d'una manera anacrònica i ridícula¹⁸⁰

també em va acompanyar a comprar-me la roba del vestit. Setí negre. La modista me'l va fer tal com en Cosme li va dir que me'l fes: l'escot ran de coll, les mànigues ran de mà. I encara cada màniga feia punxa i la punxa muntava damunt de la mà fins als nusos dels dits. La faldilla ran de peu. Em va treure el cor de vidre de la cadena i m'hi va posar un medalló d'or i d'alabastre que figurava el cap d'una senyora de l'any de la nana, amb tres rosetes en un costat dels cabells, tot tirabuixons, pentinats enlaire i damunt del pentinat, aguantada no sé com, *hi duia una gran barca amb tot de veles fent prestatge*. [P. 112-113.]¹⁸¹

Cecília, doncs, ofereix de si mateixa una imatge estrafolària i lleugerament surrealista, grotesca, sobretot, malgrat que, com és una constant, es posi, aquí també, una flor de debò: «Jo anava negra de cap a peus i, per animar-ho, m'havia posat una rosa vermella dalt del cap» (p. 113). Vestida així, se sent, lògicament encara més desplaçada; i, des de la perspectiva de la seva única amiga, Paulina, encarna, ella també, la visió que domina el seu món i, concretament, «semblava una foca».

La visió grotesca, la creació del grotesc a través del llenguatge, de fet, apareix quan la vida de Cecília està marcada per la seva submissió als altres, però quan encara té una certa personalitat, una capacitat de captació/creació. I desapareix de la part central de la novel·la, substituïda per les visions oníriques, inconnexes

180. Personatge sense família i que, a més, va matar la seva mare, en néixer —sempre la tragèdia o la repulsió pel que fa a les figures d'aquesta novel·la—, la muller de l'amant de Paulina, per exemple, va morir d'un càncer en el paladar: «En Cosme anava tot de color de mantega amb sabates color d'avellana, amb un mocador de seda verd oliva en el butxacó, i, de banda a banda de l'armilla, una cadena d'or gruixuda com una cadena de pou» (p. 113).

181. La cursiva és meua i no cal insistir gaire en l'estranyesa del personatge i, fins i tot, del medalló.

i boirosses, com he apuntat, d'un personatge que té les facultats enterbolides, al qual manca, per tant, l'agudesia necessària per tenir qualsevol visió concreta, ni que sigui deformada de la realitat. Però la visió grotesca també és poc important en la part final de la novel·la, quan les relacions amb els homes són positives, quan Cecília és un personatge independent i amb iniciatives, quan deixa de viure la realitat des d'una perspectiva d'oprimida. El subjectivisme, de fet, les diverses situacions que condicionen l'existència del personatge transformen la seva visió del món, i evidentment el tractament de la matèria narrativa. L'escriptura d'*El carrer de les Camèlies*, canviant, mòbil i sempre d'una gran eficàcia.

4.4. ELS PASSEIGS/EL PASSEIG

Tot al llarg d'*El carrer de les Camèlies*, la protagonista passeja incansable per la ciutat, per places i per carrers amb noms concrets, com si anés a la recerca de si mateixa, com si busqués a les palpentes una sortida per a una existència que sembla trobar-se en una mena d'atzucac permanent. Erràtica. I gràcies a aquesta mena de cartografia urbana, pren cos la ciutat de Barcelona. De fet, *El carrer de les Camèlies* porta com a títol el nom d'un carrer de Barcelona¹⁸² i s'obre amb un epígraf ben significatiu d'Eliot, un autor pel qual Rodoreda sembla sentir una atracció particular,¹⁸³ un epígraf que destaca el lligam de la protagonista —de la seva creadora, també— amb una ciutat i amb una manera de viure-la: a través dels passeigs, caminant. Concretament «I have walked many years in this city».¹⁸⁴ Nena que vol fugir de la família i de la infantesa, de la casa amb jardí del carrer de les Camèlies —on li fan sentir la tara del naixement—, la vida de Cecília serà un periple per espais ben precisos de la ciutat, per retornar-hi al final. I és que aquests passeigs tenen un significat precís en la seva existència: la fugida d'una vida d'empresonament, d'enclaustrament i representen, en canvi, l'alliberació. Sobretot, els passeigs pels carrers amb arbres —les Rambles (la rambla de les Flors), la rambla de Catalunya—, que són una imatge urbana de la vegetació, una vegetació que

182. L'any 1963, concretament el 13 de juny, Rodoreda escriu a Sales que «Vaig anar a mirar el carrer. És un carrer en estat d'urbanització i a mi m'hauria convingut que fos un carrer bastant vell.»

183. L'interès per Eliot, que degué sentir Mercè Rodoreda, el confirma un epígraf de *La mort i la primavera*, «You say I am repeating / Somethig I have said before. I shall say it again». També uns versos d'Eliot són l'epígraf de la tercera part de *Mirall trencat*: «But time past is a time forgotten / We expect the rise of a new constellation». Els primers són de *Four quartets*, els segons de *Morder in the cathedral*.

184. Concretament, aquests versos pertanyen a «A song for Simeon» d'«Ariel Poems», a *Collected poems (1909-1962)*, London, Faber and Faber, 1963, p. 111. En aquest poema també podem llegir: «Who shall remember my house, where shall live my / children's children».

Cecília també recuperarà finalment quan posseirà una casa amb jardí, per on, a més, passa un torrent. L'aigua i la vegetació, doncs, una confirmació més del paper central en l'imaginari rodoredià, com a la novel·la anteriorment analitzada. I és que els passeigs de Cecília per la ciutat representen, a més de la llibertat, el lligam amb el món primer, amb la vegetació, després¹⁸⁵

punto culminante del paseo es finalmente un simpático sentimiento vital de estar ligado a todas y cada una de las cosas a través de una contemplación liberada de fines determinados.

Segons Robert Walser, a més, que valora particularment els passeigs, uns passeigs que permeten fugir de les obligacions i de la ciutat, qui passeja «tiene de repente la encantadora sensación de estar hundiéndose en la tierra». I, és que, si els passeigs de Colometa pel seu barri de Gràcia representaven un respir en les tasques d'una mestressa de casa atrafegada, pel marit, pels fills i per una època dramàtica, els de Cecília, sense cap vincle familiar, sense cap activitat, es poden veure com la fugida d'una vida de subjecció exacerbada, d'abusos sexuals i de gelosies. Ja en la seva infantesa, però, Cecília se sentia presonera de casa i família, i el seu desig era escapar-ne. Aquest desig de fugir per anar a la recerca del pare desconegut, com he apuntat, assenyala l'inici de la novel·la, mentre que la cloenda serà el retorn a l'espai abandonat, a l'últim capítol. La novel·la, un llarg passeig, un viatge pel temps, es clou, així, d'una manera modelica.¹⁸⁶

En efecte, la casa infantil és una autèntica presó i el carrer és l'alliberació. Un contrast que marcarà tota la vida del personatge (p. 23):

Jo mirava aquells ferros que no em deixaven sortir, i un dia vaig pensar que saltaria la paret i fugiria carrer avall. Passava estones arrencant les punxes de la buganvília i dels rosers que cobrien tot un costat de la reixa perquè quan m'enfilés per saltar no m'esgarrinxés massa. La reixa acabava amb unes pues molt primes però jo em vaig enfilar només a la paret baixa... [...]. Vaig arribar a un passeig ample amb arbres a banda i banda...

Posteriorment, la funció de carcellers dels pares adoptius passarà als homes amb els quals Cecília mantindrà relacions. Un dels primers clients, per citar un exemple, on esdevé palès amb contundència, a més, el que apunto, és un mariner mallorquí que la tindrà tancada tres dies en una habitació petita i,

185. Hans-Jürgen GAWOLL, «El paseo (Ensayo sobre la anticuada usanza de andar)», *Revista de Occidente*, núm. 160, Madrid (setembre 1994), p. 82-100.

186. Ja he destacat que en respondre a la pregunta del «Questionari Proust», quin era el tret principal del seu caràcter, Rodoreda va assenyalar que era «la necessitat de fugir.» Hi ha, doncs, en aquest aspecte, un lligam entre la seva creadora i aquest personatge. *La Vanguardia* (14 octubre 1979).

fins i tot, voldrà endur-se-la a l'illa, on viuria «voltada d'aigua, voltada de mar»,¹⁸⁷ Cosme la reclou a la seva fonda i llavors Cecília, fins i tot, enyora fer senyors a la Rambla, que vol dir poder «Passejar a les tres de la matinada i mirar el rellotge del Liceu i tocar la paret del carrer Vermell i la reixa del parc» (p. 114). Després viurà tancada en un pis, perquè «d'ençà que em tenia al pis s'havien acabat les sortides» (p. 128). Per distreure's, Cecília passeja, sense cap objectiu concret per la ciutat i, sobretot, li agrada anar al cafè de les falgueres, és a dir a un establiment amb vegetació, una vegetació que la fascina, que no para de mirar: «a dintre d'unes vitrines amb llum, hi havia fulles de falguera seques que feien uns dibuixos com un brodat molt fi» (p. 146). Després, però, no podrà ni tan sols sortir al carrer i amb Eladi passarà un mes tancada al pis, gairebé segrestada: «A penes m'adonava que el temps anava passant i ni em recordava del color dels carrers» (p. 180). La seva alliberació anirà sempre lligada als carrers, precisament, al seu deambular per la ciutat. Així, quan aconsegueix escapar d'aquest nou i traumàtic empresonament, la salvació li arriba arrapant-se a la soca d'un arbre, com si es tractés també d'una mena de talismà, com si s'aferrés a una taula de salvament: «Al cap de no sé quanta estona vaig sentir l'olor i em vaig abraçar a la soca del til·ler» (p. 192). De fet, si ja he apuntat el relleu d'un arbre concret a *Jardí vora el mar*, aquest arbre esdevé el til·ler a *El carrer de les Camèlies*, la qual cosa ens explica la passió que té la protagonista per anar a la rambla de Catalunya, plantada de til·lers —també a l'autora li devia agradar passejar-hi: «Avui fa un dia [...] per passejar per la rambla de Catalunya i respirar ben fort l'olor dels arbres que broten...»¹⁸⁸ A Cecília, des de sempre li agradava més que no pas qualsevol altre indret de la ciutat, i els arbres li semblaven com una mena de poderós imant, ja que no podia deixar de mirar-los: «la vaig passar tota amb el cap enrera mirant el brodat que feien les copes dels til·lers» (p. 124).

I potser val la pena deturar-nos en aquesta valoració de l'arbre pel fet de ser tan persistent en l'autora. L'eucaliptus del jardiner, el til·ler de Cecília, el llorer de Maria a *Mirall trencat...* Un arbre que a *Quanta, quanta guerra...* esdevindrà encara més emblemàtic i serà únicament això, un arbre, el símbol de l'etern lligam de l'home amb el món. La insistència, la constància d'aquesta valoració positiva de l'arbre, ens porta a pensar que deu néixer d'una creença

187. Per remarcar la pacient construcció de la novel·la i la voluntat de versemblança de l'autora, donem la resposta de Sales a les preguntes que li degué fer la novel·lista —manca la seva carta: «Podeu fer dormir el vostre mariner amb tota tranquil·litat en terra, si el barco no és de guerra (encara, en aquest cas, de vegades donen permisos als mariners perquè s'esbravin una mica) [...]. Podeu fer menorquí el vostre barco amb tota tranquil·litat, a condició que no sigui gaire gros, vull dir que no sigui un transatlàntic perquè d'aquests no n'hi ha de menorquins» (10 setembre 1964). Veiem, però, que el mariner esdevé després mallorquí.

188. *Cartes...*, 1985, p. 72.

profunda de l'autora, d'un mite personal. I potser una novella ens pugui ajudar a comprendre-la. Atreta des de la infantesa per les flors i pels jardins, Rodoredà va llegir una novella d'Émile Zola (1840-1902), *La faute de l'abbé Mouret*, que la devia impressionar. De fet, la cita en el pròleg de *Crim* (1937), com una de les lectures de llavors, i l'any 1982, quan li vaig demanar un conte per a *Cuadernos Hispanoamericanos*, em va enviar inicialment un escrit, on torna a referir-se a la novella que havia citat tants anys enrere —després em va demanar de substituir-lo per un altre que va ser el publicat. En aquest fragment de caire autobiogràfic, ens explica que existeix un suïcidi que l'atreu particularment, el present a la novella esmentada de Zola: l'enverinament per l'olor de les flors; es tracta d'una mort que escull Albina, la noia protagonista de *La faute de l'abbé Mouret*, que Huysmans va considerar un dels poemes més bells d'amor que coneixia, més que no pas una novella; segons Mercè Rodoredà

Sempre, de jove, havia tingut ganes de morir. No estava bé ni en el món ni dintre de mi mateixa. Eren unes ganes de morir que venien espaiades, i, sobretot, molt literàries. La manera de morir que em va agradar més la vaig trobar en llegir «La faute de l'abbé Mouret» que vaig descobrir en la llibreria del meu pare. La protagonista, una noia jove, es suïcidava omplint-se el dormitori de flors i herbes aromàtiques, fàcils d'obtenir perquè vivia en una caseta al bell mig d'un parc immens. Morir per culpa del perfum de les flors era una temptació, però, podria jo, en el jardí de casa, collir prou flors perquè el seu perfum m'adormís i em matés?

La faute de l'abbé Mouret, de fet, se centra en un capellà, Serge, que s'enamora d'una noia molt jove, Albina, que mena una existència salvatge en una casa molt gran i solitària, envoltada d'un parc immens, amb una rica vegetació, d'entre la qual la noia busca sempre el «seu» arbre, justament; es tracta d'un arbre que trobarà a la fi i que acollirà l'amor amb Serge; després, abandonada pel capellà, triarà aquest traspàs que agradava tant a la novellista: omplirà la seva cambra de flors i de plantes, amb les quals tancarà totes les obertures, i morirà, asfixiada pel seu perfum. Amor, mort i vegetació formen un tot indestruïble en la figura d'Albina. La vegetació, de fet, assoleix un gran relleu a la novella: els dos enamorats han viscut la seva història, immersos en la vegetació, i, sobretot, han valorat els arbres, en general, i un, en particular; uns arbres que «...leur semblaient des êtres de bonté, pleins de force, pleins de silence, pleins d'immobilité heureuse. Ils les regardaient un à un, ils les aimaient tous, ils attendaient de leur souveraine tranquillité, quelque aveux qui les ferait grandir comme eux, dans la joie d'une vie puissante.»¹⁸⁹ Però d'entre tots els arbres, el «seu» és especialment impressionant per la seva grandària i apa-

189. Émile ZOLA, *La faute de l'abbé Mouret*, París, Flammarion, 1972, p. 216.

rença antropomòrfica. I aquests dos trets caracteritzaran els arbres que Mercè Rodoredà triarà com a símbol i centre de les seves novel·les:¹⁹⁰

Il avait une taille géante, un tonc qui respirait comme une poitrine, des branches qu'il étendait au loin, pareilles à des membres protecteurs. Il semblait bon, robuste, puissant, fécond; il était le doyen du jardin, le père de la forêt, l'orgueil des herbes, l'ami du soleil qui se levait et se couchait chaque jour sur sa cime.

D'altra banda, a la novella de Zola, hi ha també una identificació de la noia amb les flors, que serà ben rodorediana. Serge veu Albina com una flor: «tu avais l'air d'une grande fleur» i la respira com si fos un ram... Lògicament aquest tema degué atreure molt la novellista i per això té sempre present aquesta personal obra de Zola, que s'allunya de la seva producció més coneguda. Ara bé, l'arbre no es lliga, a *El carrer de les Camèlies*, al sentiment amorós, a la parella, sinó únicament a una figura individual, a un ésser solitari per al qual és, això sí, és un refugi protector i benèfic, inicialment, un símbol d'immortalitat més endavant.

Però el til·ler té un altre sentit a *El carrer de les Camèlies* molt hàbilment construïda, que es pot relacionar clarament amb Proust i la seva famosa magdalena. Amb la tristesa arrapada molt endintre, a Cecília li caldrà efectuar encara un darrer recorregut per la ciutat, aquell que la portarà a l'escenari de la seva infantesa. Significativament, si en aquesta novella tota la matèria narrativa neix del record, aquest darrer passeig/retorn als orígens, s'imposa ben bé a la manera proustiana: amb la visió d'unes perles que, per associació d'idees, recorden a Cecília els anissos que li donava el vigilant que la va trobar al peu del reixat del carrer de les Camèlies. Uns anissos que no podem deixar de relacionar, forçosament gairebé, amb la cèlebre magdalena de Proust, lligada al gust de la infantesa, un període molt important per a tots dos autors. L'últim passeig de la novella serà, doncs, aquest retorn a un barri, a un escenari ple d'olor de flors i de vegetació. I, així, en cloure's, a la protagonista li queda encara vida per endavant.¹⁹¹

En efecte, aquest darrer periple de Cecília es revesteix de complicació —«M'havia costat saber on vivia, havia voltat mig Barcelona per saber-ho, els veïns de la casa on jo havia viscut quan era petita m'havien pogut dir molt poques coses...» (p. 242). I és un cop retrobat el vigilant que la va recollir i que li

190. Émile ZOLA, *La faute...*, 1972, p. 243.

191. Hi ha, doncs, una diferència amb *Jardí vora el mar*, que s'acaba amb la mort. El paral·lelisme amb *La plaça del Diamant*, en canvi, resulta evident: un mateix escenari de la ciutat obre i tanca la ficció, en l'endemig la protagonista ha viscut la seva dolorosa experiència de la vida i l'obra queda igualment oberta.

va marcar el destí —ens assabentem, finalment, que la va canviar de casa—, al costat d'aquest home obsedit també pel record de les flors, Cecília podrà reviure la seva infantesa, ara, a través de la memòria. I finalment, acceptar-la. Per boca del vigilant, el lector entendrà, també, la fascinació pels til·lers que sentia Cecília, perquè no hi havia només el gust dels anissos en la seva infantesa sinó, també, el de la tilla d'un arbre impressionant, com en el cas de *La faute de l'abbé Mouret*; la tassa de tilla, que ara pren al costat del jardiner, la transporta a la infantesa (p. 244-245).¹⁹²

Em va dir que si em recordés del gust que tenia la tilla que bevia quan era petita trobaria que aquesta no valia res. La d'abans era la del til·ler que hi havia en el jardí de la casa on ell havia viscut tants d'anys, i el jardiner sempre li deia que no havia vist mai un arbre com aquell, que devia tenir més de dos-cents anys i passava de dos pisos l'alçada del terrat. Estenia un llençol per terra perquè si queien flors no s'empastifessin i *quan venia a cobrar el mes i em duïa els anissos sempre ens en portava un saquet*.

No hi ha, doncs, un sol gust relacionat amb la infantesa, sinó dos: els anissos i la tilla. Una magdalena doble, per tant. Des d'aquesta perspectiva final, entenem l'atracció que sentia el personatge pels til·lers. Ara, però, gràcies al record i a l'experiència de la vida, la seva infantesa esdevé feliç, diferentment de la real: ensopida i trista. La distància ha permès embolcallar-la d'aquest aire nou. I això és possible, també, gràcies a la companyia del vigilant, l'últim i, en definitiva, únic testimoni d'aquest període. I és que llavors, per primera vegada en la seva vida, Cecília troba una mena de plenitud, una recuperació de la innocència infantil, una innocència de la qual llavors no va poder gaudir: «Tot feia olor de malalt i jo ja no podia estar més bé del que estava» (p. 244). Ha jugat sempre a ser petita, a imaginar-se una nena, generalment malalta, perquè estar-ne volia dir trobar la companyia i la protecció que li mancava. Tota sola al cafè de les falgueres, per exemple: «jo me'ls mirava tota l'estona i pensava que figurava que era petita i estava malalta i que tots aquells senyors em venien a veure i a fer-me companyia» (p. 146). I potser podem esmentar aquí unes pertinents paraules de Bataille: «Dieu diffère de l'inconnu en ce qu'une émotion profonde, venant des profondeurs de l'enfance, se lie d'abord en nous à son évocation».¹⁹³ De fet, el riure de Cecília, ara, pot deixar de banda la crispació anterior, i és d'alegria; per assenyalar-ho, com una nova Alícia en terra de meravelles, esdevé petita.¹⁹⁴

192. La cursiva és meua. Veiem, doncs, l'aspecte imponent de l'arbre, semblantment a la novella de Zola i com s'esdevindrà a *Mirall trencat*.

193. Georges BATAILLE, *L'expérience intérieure*, 1997, p. 17.

194. La cursiva és meua.

Jo també vaig riure i era com si m'anés tornant petita. Els ulls li brillaven i les galtes se li havien rosat de tant riure i jo veia el sol que ja se n'anava del coixí i començava a enfilar-se cap al Sagrat Cor i de tant riure ploràvem...

I després d'evocar diversos episodis de la seva vida de nena i, sobretot, l'embolcall vegetal que la va presidir, (els arbres —a més del til·ler, un llimoner, migpartit per un llamp—¹⁹⁵, i alhora les flors), Cecília acceptarà finalment aquesta infantesa, que vol dir la seva identitat, l'única possible perquè no n'ha pogut descobrir cap més: la d'una nena trobada al peu d'un reixat del carrer de les Camèlies. És el vigilant el que li ha posat el nom, com a record d'una nena morta, d'una veïna traspasada quan ell era petit. Un nom que tanca, significativament, la ficció: «al costat d'unes camèlies, havia trobat una nena com un gatet que es diria Cecília».¹⁹⁶

I, en aquest sentit, la novel·la és positiva, malgrat la seva duresa, Cecília ha viscut totes les experiències negatives amb les quals s'ha hagut d'enfrontar i, sobretot, ha aconseguit superar-les. D'aquesta manera ha esdevingut madura. Són ben pertinents, novament, les paraules de Bataille: «Nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher à l'inconnu.» I és que, per poder efectuar el retorn, que vol dir l'acceptació d'ella mateixa, Cecília ha hagut d'arribar al fons del dolor, en una vida-viatge *au bout de la nuit*. Aquest és el tema central de la novel·la. Una experiència de l'existència que ens brinda l'autora, un ensenyament valuós. Ben semblant al que apuntava Céline, justament, viure: «...le plus grand chagrin possible, pour devenir soi-même avant de mourir.»

I és que, si Cecília ha apostat per la vida, en un horitzó llunyà apareix ja la mort —una mort sense la qual la vida no té cap sentit—, però vista amb esperança, perquè no és una anihilació total; segons el vigilant, de fet, un cop mort, «fas el que feies quan eres viu, i si els morts tinguessin el cos espès com nosaltres no podríem ni travessar el carrer...». A més si les flors han presidit la infantesa del personatge, les flors també s'associen a la mort, als cementiris, als enterraments —semblantment a la novel·la anterior—, per exemple, les flors que porta el vigilant als pares adoptius de Cecília, traspasats tots dos. La vida de Cecília serà, però, la d'una solitària. En el seu periple, de fet, el personatge s'ha desfet de l'angoixa i de la por, però no pas de la marginació. Ni de la soledat. I és que les relacions amoroses, finalment consoladores, porten tanmateix una data de caducitat. L'afecte dels fills, la seva presència, resulta

195. L'arbre d'aquestes característiques apareix a un bon nombre de ficcions rodoredianes i presideix el jardí de *Mirall trencat*: un llorer mig partit per un llamp.

196. La identificació de la noia amb un gat era ja present a *Aloma*, un gat que representava el sexe femení dominat i oprimat per l'home. La comparança és també ben pertinent en aquesta novel·la, on la protagonista pateix relacions doloroses i traumàtiques.

impossible: de l'avortament provocat, Cecília ha passat a l'involuntari per dessembocar en l'esterilitat. L'únic consolador resulta finalment la independència assolida. I, sobretot, la memòria, preferentment de la infantesa, una memòria que recupera, però que transforma. Que embelleix. La casa que a la fi retroba Cecília sembla, de fet, la de la memòria. I aquesta és, ben probablement, la seva darrera i definitiva descoberta.

El lligam de Mercè Rodoreda amb aquesta novel·la resulta ben profund i no podia pas ser d'una altra manera, en una autora que relaciona estretament vida i obra. Per a la qual, a més, la memòria és un material important per a la novel·la —com per al personatge—, sobretot aquell que es relaciona amb la infantesa, que sembla tenir per a ella un valor particularment emotiu.¹⁹⁷ Un material sobre el qual treballa, evidentment, seguint les seves necessitats narratives, com hem vist que feia a la novel·la anterior. En aquest sentit, el seu cas és semblant al d'altres importants creadors: Mansfield, Proust, Nabokov... Diferentment de *Jardí vora el mar*, però, l'autora ens dona a *El carrer de les Camèlies*, la pròpia experiència de la vida, ara bé, es tracta d'una experiència novel·lada, perquè és una fabuladora, una creadora autèntica. Una bèstia literària, segons ella mateixa es va definir. I és que també Rodoreda, com el seu personatge, va haver de travessar per experiències difícils, de gran duresa, aquest viatge *au bout de la nuit*, al qual m'he referit repetidament —seguint les seves paraules—, encarnat en el seu cas per dues guerres, per l'exili, un exili que vol dir no tenir cap pàtria, com la seva protagonista. Igualment, com el seu personatge, va viure sense una casa pròpia durant una pila d'anys: rellogada en habitacions a Llemotges i Bordeus, a dues cambretes a París, sense aigua corrent. I, evidentment, sempre d'una manera precària. La seva, doncs, és una vida de gran riquesa: de novellista autèntica. De fet, la seva creativitat cal situar-la en el moment en què té un apartament només per a ella, a la segona meitat dels anys cinquanta a Ginebra, una ciutat travessada per rius i amb un llac, envoltada d'una vegetació esponerosa. A més la seva existència de refugiada va ser també la d'una solitària, i a Ginebra va viure de manera molt més aïllada encara que no pas a París. D'altra banda, Barcelona també esdevingué per a ella una ciutat boirosa, desconeguda en la seva essència. Probablement, com en el cas de Cecília, la seva casa és la de la infantesa, o com he apuntat la del record. Però, no, segurament la casa de Mercè Rodoreda és l'escriptura, el

197. Poc després de conèixer-la, Rodoreda em va enviar fotografies de quan era petita: del monument a mossèn Cinto, que es trobava al seu jardí, d'ella amb l'avi... i em va comentar que mirar-les representava un consol. Pel que fa a la foto que vaig triar com a portada del llibre *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, em va escriure: «El que em dius de publicar la foto de quan era petita asseguda a la falda del meu avi, em sembla una gran idea. És una foto que sempre m'ha robat el cor i que, moltes vegades, en moments difícils, no he pogut mirar sense que em vinguessin ganes de plorar: de tendresa.» (Ginebra, 28 setembre 1978.)

seu refugi permanent, al llarg de la seva vida. L'únic probablement. Resulta significatiu que, malgrat que no s'esmenti en aquesta novel·la el nom de l'escenari precis on va néixer i viure a Barcelona, el camp de flors del jardiner de la novel·la hagi esdevingut un garatge: «allà on hi havia hagut el camp de flors hi havia un garatge» (p. 242). Al costat mateix de la torre del carrer Angelon, paret per paret, hi havia el jardí/hort dels senyors Farriols —«la vinya», en deien—, on ara s'aixeca un garatge, justament. Les flors han deixat pas a aquesta construcció moderna i, en aquest cas, sense cap gràcia. La torre del carrer de les Camèlies, de fet, *mutatis mutandis*, pot ser la de l'autora, molt malmesa amb un esvoranc al sostre—, i enderrocada, finalment, de manera semblant al que s'esdevé a la novel·la.

Però, a més d'aquests elements biogràfics, Mercè Rodoreda treballa també amb d'altres ben bé de ficció, imaginatius, fulletonescos de vegades, que assoleixen, tanmateix, una gran versemblança, per inversemblants que siguin, gràcies al seu hàbil tractament i al perfecte domini de l'escriptura que té l'autora, sobretot. Una escriptura, una llengua, capaç d'expressar-ho tot de manera convincent, persuasiva. Memòria i ficció, una combinació ben encertada en aquest cas —«tota una alquímia», segons la seva definició de novel·la—, a través de la qual Rodoreda ens ofereix a *El carrer de les Camèlies*, una obra densa i molt personal, on s'emmiralla també una experiència vital, alhora colpidora i exemplar —una imatge de Barcelona, que vol dir de Catalunya sota el franquisme, també. Es tracta d'aquesta vida que sempre es troba al centre de la seva producció, que n'és l'essència mateixa, com a les grans novel·les.

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL SOBRE LES OBRES ANALITZADES

ENTREVISTES

- PORCEL, Baltasar. «Mercè Rodoreda o la força lírica». *Serra d'Or* (març 1966). Recollida a *Grans catalans d'ara: Obra completa*. Vol 2. Barcelona: Edicions Proa, 1994, p. 256-265.
- «A Romanyà, la dama entre les flors». A: *Camins i ombres*. Barcelona: Selecta, 1977.
- ROIG, Montserrat. «L'alè poètic de Mercè Rodoreda». A: *Retrats paral·lels*. Vol 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 163-176.
- OLLER, Dolors i ARNAU, Carme. «L'entrevista que mai no va sortir». *La Vanguardia* (2 juliol 1991). Recollida a *Serra d'Or* (octubre 1991).
- SALADRIGAS, Robert. «Monólogo con Mercè Rodoreda», *Destino*, núm. 1873 (25 agost 1973).

LLIBRES I ARTICLES

- ARNAU, Carme. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62, 1979.
- *Miralls màgics*. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- ALEGRET, Joan. «La novel·la catalana el 1967». *El Pont*, núm. 52.
- ALONSO, V; BERNAL A.; GREGORI A. [ed.]. *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. Inclou diversos articles sobre Mercè Rodoreda.
- BALAGUER, Enric. «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda», *Catalan Review*, vol. IX, núm. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 21-32.

- MOLAS, Joaquim. «Pròleg» a *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Edicions 62, 1967, p. 5-11.
- PALAU, Montserrat. «“Le temps d'un sein nu entre deux chemises”: la narrativa curta de Mercè Rodoreda». A: *Actes del Colloqui Internacional Paraula de Dona*, Diputació de Barcelona i Universitat Rovira i Virgili: Tarragona, 1997, p. 71-85.
- TRIADÚ, Joan. *La novel·la catalana de postguerra*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- SALUDES, Isabel. «Un ram de flors transparent». *Serra d'Or*, núm. 376 (abril 1991), p. 43-48.
- SALUDES I AMAT, Anna Maria. «Mercè Rodoreda, periodista». *Serra d'Or*, núm. 423 (març 1995).

