

«Trobar el secret d'aquesta gran força d'expressió»: la «prosa especial» dels contes de Mercè Rodoreda

BARBARA LUCZAK
Adam Mickiewicz University in Poznan

RESUM

En diverses declaracions, en què Mercè Rodoreda parla dels seus mestres i models literaris en el gènere del conte, sobta la freqüència amb què hi apareix el nom de Katherine Mansfield (1888-1923). Però fins i tot més que la repetició d'aquesta referència, allò que sorprèn és la carrega emotiva que s'hi nota. Tot seguint la pista d'aquesta «atracció» de Rodoreda per Mansfield, ens hem plantejat veure algunes semblances estètiques i convergències de la sensibilitat entre l'escriptura de Rodoreda i la de Mansfield. Llegint el diari i les cartes de Mansfield, rics en tota mena de reflexions i opinions sobre el procés creatiu i també en esbossos literaris, hem intentat rastrejar-hi elements propers a la sensibilitat estètica i l'imaginari de Rodoreda expressats en els seus textos.

RESUMEN

En diversas declaraciones, en las que Mercè Rodoreda habla de sus maestros y modelos literarios en el género del cuento, llama la atención la frecuencia con la que aparece en ellas el nombre de Katherine Mansfield (1888-1923). Pero aún más que la repetición de esta referencia, lo que sorprende es la carga emotiva que en ella se nota. Siguiendo la pista de esta «atracción» de Rodoreda por Mansfield, nos hemos planteado ver algunas semejanzas estéticas y convergencias de la sensibilidad entre la escritura de Rodoreda y la de Mansfield. Leyendo el diario y las cartas de Mansfield, ricos en todo tipo de reflexiones y opiniones sobre el proceso creativo y también en esbozos literarios, hemos intentado rastrear en ellos elementos afines a la sensibilidad estética y el imaginario de Rodoreda expresados en sus textos.

ABSTRACT

In her writings, Mercè Rodoreda often refers to her masters and models in the literary genre of the short story, especially Katherine Mansfield (1888-1923). Rodoreda mentions Mansfield's work in many places, in a surprisingly emotional way on many occasions. In the article we describe the aesthetic and psychological similarities between these two authors that might explain Rodoreda's admiration for Mansfield. In particular, we study Mansfield's observations in her diary and letters concerning the process of writing, which display features in keeping with Rodoreda's sensibility and imagination as revealed in her own writings.

But whenever it is very fine and warm, and I see some bright colours —it's awfully strange— I hear your voice saying: «Geranium, marigold and verbena.» And I feel those three words are all I recall of some forgotten, heavenly language...

Katherine MANSFIELD

Al començament d'aquestes reflexions sobre la lectura dels contes de Mercè Rodoreda, cal observar que l'escriptora catalana és coneguda sobretot com a autora de novel·les i és al domini d'aquest gènere literari, precisament, a què deu el seu prestigi en les lletres catalanes i peninsulars. Una prova d'aquesta afirmació, per bé que indirecta, la trobem en els resultats de l'enquesta de l'any 2007, feta pel diari *El País*, en què, entre les quinze millors obres de la literatura catalana, es van assenyalar dues novel·les de Rodoreda: *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat*.¹ Algunes de les persones convidades a bastir el rànquing van incloure els contes de Rodoreda —sigui la seva totalitat, sigui una col·lecció concreta (*La meva Cristina i altres contes*, en aquest cas)— en les seves classificacions, però la narrativa curta de l'escriptora catalana no va cabre en la cinquantena dels llibres escollits. Possiblement, en aquest resultat, hi va pesar un factor relacionat amb la manera de presentar al públic els textos d'aquest gènere, que fa difícil una competència equànime amb les novel·les. El conte, forma «breu», considerat com a part del volum que integra, poc sovint aconsegueix una identitat pròpia. Entre les narracions de Rodoreda, aquelles que han guanyat certa independència respecte a les col·leccions en què es van publicar de bell antuvi són «La salamandra», curiosament un dels contes més extensos de l'escriptora que potser per aquesta raó va tenir la força i la sort d'arribar a ser considerada una «obra a part», «La meva Cristina» i alguns —no gaires— textos més.

No és essencialment diferent el cas de la recepció de la seva obra a l'estranger. Els volums de contes no atrauen amb tanta freqüència l'atenció dels traductors com les novel·les.² Certament, els contes esparsos de l'escriptora, inclosos en seleccions de narrativa curta escrita per diferents autors o bé publicats en revistes, s'han presentat en diferents llengües, però, segons les dades proporcionades a la pàgina web de la Fundació Mercè Rodoreda, els reculls complets de contes de l'escriptora catalana han estat traduïts tan sols a l'alemany, l'anglès, el castellà, el francès, l'italià i l'holandès (amb preferència per *La meva Cristina i altres contes* i *Viatges i flors*).

1. *La plaça del Diamant* hi va ocupar la cinquena posició i *Mirall trencat*, la dotzena.

2. Una de les causes possibles d'aquesta situació són les preferències de les editorials. Aquestes es mostren més propenses a publicar novel·les, que assegurin xifres de vendes més importants que els reculls de contes.

Alhora s'han posat a disposició dels lectors polonesos i romanesos unes antologies integrades pels textos de Rodoreda procedents de diferents volums i publicades en forma de llibre.

Sigui quina sigui la seva recepció pel públic peninsular i estranger, els contes ocupen un lloc particular en l'obra de Mercè Rodoreda. Més encara: són fites que marquen el desenvolupament de la seva prosa. El volum *Un cafè i altres narracions*, editat per la Fundació Mercè Rodoreda l'any 1999, s'obre amb «Una nit...», conte publicat l'any 1933, i es clou amb «Un cafè», un dels darrers textos escrits per l'autora catalana.³ La seva obra, doncs, s'inicia i es tanca amb contes. A més, en la segona obertura de la seva carrera d'escriptora —i estic pensant en la represa de l'activitat literària després de la ruptura generada per la guerra i la inestabilitat de la vida a l'exili—, els contes hi van ser la pedra de toc. El març de 1946 Rodoreda escrivia a Anna Murià:

[...] penso fer contes que faran tremolar Déu. Com que no tinc temps per a fer res que sigui massa llarg, ni que m'absorbeixi massa, penso dedicar-me una temporada llarga —dos o tres anys— a fer contes i a fer-los seriosament. Si puc treure-me'n una trentena de bons moriré tranquil·la. El «meu amor en aquest gènere» és la meravellosa K. Mansfield. Després segueix Txèkhov. I l'Obiols m'ha fet descobrir Steinbeck i Hémon (Rodoreda, 1991, p. 85-86).

Hi torna en una altra carta del mateix any:

No, no faig ni faré novel·la per ara. No tinc temps. Un conte es pot escriure relativament de pressa. *Le temps d'un sein nu entre deux chemises*. La novel·la és massa absorbent. A més he descobert que el conte és un gran gènere (Rodoreda, 1991, p. 90).

El gènere del conte és, llavors, la tria d'una escriptora que, acabada la Segona Guerra Mundial, pateix les limitacions i les aspreses de la postguerra europea.⁴ En

3. A «Un cafè» s'esmenten títols de pel·lícules realitzades l'any 1982: *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, *Missing* de Costa-Gavras i *Yol* (que Rodoreda transcriu «Yole») de Yilmaz Güney. L'escriptora mor poc després, l'abril de 1983. En ocasió de la primera presentació del text, Carme Arnau (1994, p. 66) anotava que el conte fou «possiblement el darrer que (l'autora) va escriure.»

4. És interessant notar que, segons Mohino i Balet (2002, p. 16), aquestes mateixes circumstàncies haurien portat Rodoreda a cultivar la poesia i el poema en prosa, com també l'art visual (diferents tècniques de la pintura, el *collage*). Subratllem aquest element perquè a continuació veurem que, en la creació de Rodoreda, el gènere del conte troba diferents punts de contacte amb l'obra en vers. D'altra banda, Mercè Ibarz (2008, p. 5) avança una tesi segons la qual la dedicació a la pintura —igual que l'escriptura dels contes, encara que per vies diferents— hauria desenvolupat un paper important en el procés de represa de la novel·la per a Rodoreda. La pintura hauria ajudat l'escriptora a trencar amb la tradició literària catalana i a elaborar una veu pròpia.

aquella mateixa carta, parla del projecte de «fer-ne cinquanta», de contes, i afirma ser «gairebé a la meitat» (Rodoreda, 1946, p. 90); a continuació, esmenta un cicle que portaria el títol «Carnaval» i que, sembla, no es va escriure mai, a part del conte «Rua», l'eix de la sèrie, que amb el temps hauria de passar a titular-se «Carnaval» i merèixer el Premi Joan Santamaria de l'any 1956. En una de les mis-sives anteriors, de juny de 1946, enumera els títols de les narracions ja escrites —«Nocturn», «Mort de Lisa Sperling», «Orleans 2K», «El bitllet de mil», «Nit de boira»— integrades en un altre cicle que vol titular *Adéus*. També torna a parlar dels seus mestres en el gènere del conte:

Ara faig un estudi a fons dels contistes americans. Els que més admiro són Steinbeck, 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... (Rodoreda, 1991, p. 88).

A partir d'aquella època, el gènere del conte va esdevenir un camp d'experimentació en què naixien i es perfeccionaven les tècniques, estructures i solucions estètiques aplicades, després, en el gènere novel·lístic. També podríem dir que les narracions breus eren una mena de «subsòl» en la narrativa de l'autora catalana. Amb això em refereixo al fet que alguns contes en què cristal·litzaven els elements més característics de l'escriptura de Rodoreda romanien amagats durant anys darrere d'altres obres. L'exemple més clar és el recull *La meva Cristina i altres contes*, on arriba a perfilar-se una nova estètica de la realitat literària que donarà uns fruits esplèndids a *Mirall trencat* i *Quanta, quanta guerra...*⁵ En aquest sentit, podem considerar les narracions que integren el volum —en particular, les que tracten el tema de la metamorfosi— «relats de tempteig» on Rodoreda assaja la configuració fantasticomítica del seu univers ficcional. I no oblidem que al «Pròleg» de *Mirall trencat* la pròpia escriptora caracteritzava l'obra com un «llibre difícil de fer, molt treballat» (1984, vol. 3, p. 17).⁶ Sens dubte, *La meva Cristina i altres contes* la

5. Existeix també la possibilitat que els efectes tècnics i poètics aconseguits en l'elaboració dels contes haguessin estat aprofitats en les novel·les que Rodoreda anava escrivint paral·lelament. En tot cas, la diferència entre les obres publicades abans de l'any 1967 i el volum *La meva Cristina i altres contes* rau en el nivell del desenvolupament del component mític, molt més visible en aquest últim llibre.

6. En la labor de periodització d'aquests textos, resulta útil la correspondència de Rodoreda, particularment la que l'escriptora mantenia amb Joan Prat. Així, una carta del dia 8 d'abril de 1961, en què Prat elogia el relat «La salamandra» («És un conte esplèndid»), permet situar la narració en un període anterior a la data. El dia 5 de febrer d'aquell mateix any, Prat demana a Rodoreda que li envii el relat «La meva Cristina», i d'aquesta manera proporciona una informació sobre la data aproximada de la seva composició. Als anys 1960-1961 correspon també la redacció dels relats «L'elefant», «El mar», «El senyor i la lluna» i «El riu i la barca» (totes les dades segons Casals i Couturier, 1991, p. 207 i 251-252). Casals i Couturier també subratlla: «El febrer de 1961 ja tenia escrita "La meva Cristina", el conte que dona títol

va apropar a l'assoliment dels seus objectius estètics. La trajectòria literària de Rodoreda seria la història dels esforços duts a terme per tal d'aconseguir l'habilitat de «dir només les coses que són essencials» (Rodoreda, 2008, p. 237), tant en els contes com en les novel·les.

En diverses declaracions, en part ja evocades, en què Mercè Rodoreda parla dels seus mestres i models literaris, sobta la freqüència amb què apareix el nom de l'autora d'expressió anglesa i d'origen neozelandès Katherine Mansfield (1888-1923). En una entrevista de l'any 1969, Rodoreda la situa al capdamunt de la contística universal, tot evocant el seu paper d'innovadora, així com també «la veritat i la poesia» de la seva escriptura.⁷ Però, fins i tot més que la repetició d'aquesta referència, allò que sorprèn és la càrrega emotiva que s'hi nota. «Vaig tenir una època d'un gran enamorament de la Katherine Mansfield», diu en una entrevista de l'any 1980 publicada pòstumament (Rodoreda, 1991) que recull algunes constatacions importants per a la comprensió de la seva obra i a què recorrerà en diferents ocasions. Aquesta «declaració d'amor» envers Katherine Mansfield, reiterada en diferents documents, m'ha resultat d'allò més intrigant i estimulante alhora. Tot fent recerca de les fonts de la «gran força d'expressió» perseguida per Rodoreda en els seus contes, he decidit seguir la pista de Mansfield, l'única escriptora a qui Virginia Woolf havia envejat la manera d'escriure, segons ella mateixa apuntava en el seu diari.⁸ I no oblidem que Woolf va ser una altra autora llegida i admirada per Rodoreda. La meua intervenció té la forma de —diguem-ho així— nota a una crònica amorosa que espero que no desentonarà del tot amb la solemnitat d'aquesta ocasió. I tal com passa amb les cròniques d'uns amors que no són els nostres, sinó aliens, uns amors reconstruïts després de força anys i per les persones potser menys adequades, com són els forasters, aquesta crònica és també, forçosament, incompleta, basada en paraules escadusseres, esquitxos d'informació, insinuacions, sentiments o, dit amb paraules de la mateixa Rodoreda, en una «quantitat d'intuïcions, amb una certa quantitat d'imponderables» (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 13) ...trossos del mirall trencat, al capdavant. També voldria que aquest grapat de reflexions fos una mena d'homenatge a Mercè Rodoreda i, també, a Katherine Mansfield. La seva obra l'he coneguda justament a través de l'autora catalana i li

al recull publicat el 1967, és a dir, més tard que *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Jardí vora el mar*, i que per aquesta raó ha portat a interpretacions errònies sobre el marcament d'un canvi, temporal i temàtic, en la narrativa rodorediana» (Casals i Couturier, 1991, p. 251).

7. «—¿Por qué cuentista universal votaría usted? —Katherine Mansfield... porque innovó con un tipo de cuento, porque hay verdad y poesía, en ella» (Cruset, 1969).

8. Després de la mort de Katherine Mansfield, Virginia Woolf hi va escriure: «When I began to write, it seemed to me there was no point in writing. Katherine won't read it. Katherine's my rival no longer. [...] And I was jealous of her writing—the only writing I have ever been jealous of» (Woolf, 1984, p. 226-227).

estic molt agraïda d'haver-me'n donat l'oportunitat. Així mateix, el títol de la ponència ajunta —potser d'una manera una mica arbitrària— fórmules extretes de les declaracions en què Rodoreda i Mansfield presentaven els seus ideals estètics. Totes dues, en la meua opinió, formen part del grup d'escriptors i escriptores que han creat les millors obres de la literatura universal.

Tot seguint la pista d'aquesta «atracció» de Rodoreda per Katherine Mansfield, no em proposava, però, detectar allò que freqüentment anomenem «influència», entesa com un repertori de temes, motius, solucions estructurals o estètiques que un autor manlleva d'un altre.⁹ Certament, en una entrevista de l'any 1980, Rodoreda deia des de la perspectiva de gairebé tota una vida d'escriptora:

Las influencias más notorias han sido las de Kafka, Joyce, Hemingway y también la de Katherine Mansfield más que nada importante por su manera de decir y no decir (Claudín, 1980).

Malgrat aquest ús directe i innegociable de la paraula «influència» per part de la mateixa escriptora, m'he plantejat tan sols veure algunes concomitàncies estètiques i convergències de la sensibilitat entre l'escriptura de Rodoreda i la de Mansfield. Les he buscades en els escrits autobiogràfics de l'escriptora neozelandesa, tenint en compte que d'altres treballs —els de Balaguer (1995), Palau Vergés (1997) i Masgrau i Peya (2004)— havien proposat diverses aproximacions i lectures comparatives dels contes de les dues escriptores.¹⁰ Llegint el diari i les cartes de Mansfield, rics en tota mena de reflexions i opinions sobre el procés creatiu i també en esbossos literaris, he intentat rastrejar-hi elements propers a la sensibilitat estètica i l'imaginari de Rodoreda expressats en els seus textos.

I, així, parlant dels punts de contacte entre els escrits autobiogràfics de Mansfield i la narrativa breu de Rodoreda, ens podem referir a diferents aspectes. Per començar, observem la coincidència d'alguns motius relacionats amb l'imaginari floral, tan característic de l'autora catalana. En un text introductori al volum de poesies de Rodoreda, Joaquim Molas apuntava: «Tenia dues grans passions, les flors (i els jardins) i l'escriptura (o la lectura)» (2002, p. 5). La passió per les flors l'havia portada, en un pla biogràfic, des del jardí de la seva casa familiar, a Sant Gervasi, al jardí de Romanyà de la Selva; i en un pla literari, des del jardí de l'Aloma cap a un «jardí amb un baladre a banda i banda del reixat. Devia ser el darrer jardí d'aquell barri» (Rodoreda, 1999, p. 208), a la vora del qual passa el protagonista anònim del conte

9. Sobre aquest aspecte i en referència a una lectura comparativa dels contes «La minyona» de Mansfield i «Zerafina» de Rodoreda, pot consultar-se Balaguer (1995, p. 29-31).

10. A més, el treball de Palau Vergés (1997) posa sobre la taula les coincidències entre les biografies de les dues escriptores.

«Un cafè». En algunes obres de Rodoreda, aquestes dues passions n'esdevenen una: la passió d'escriure sobre les flors o els jardins. En els textos d'ambdues escriptors descobrim mostres d'una sensibilitat semblant —d'una «ment terriblement sensible», va dir, en referència a Mansfield, Virginia Woolf (Mansfield, 2008, p. 11)—, que troba una forma d'expressió en la particular atenció amb què miren el món floral. Les dues estan «vinculades a les flors», diríem, tot emprant una coneguda fórmula rodorediana. De vegades, aquestes coincidències tenen la forma de peces menudes o un detall tan intangible com pot ser la flora lunar. Si Mansfield hi planta tabac, a la Lluna,¹¹ pel conte «El senyor i la Lluna» sabem que hi creixen també «estranyes conxorxes dels llessamins, de les magnòlies i dels nards», «gardènies sense fulla verda» i «pollancs de les fulles que només tenen un costat» (Rodoreda, 1984, vol. 2, p. 259 i 261). D'altra banda, l'imaginari de les dues escriptors atribueix als jardins i a les plantes formes de vida oculta i una existència interior misteriosa. Compaginem, en aquest sentit, un fragment del conte «Paràlisi», del volum *Semblava de seda i altres contes*, amb un fragment del diari de Katherine Mansfield:

Els jardins a la matinada estan recollits perquè deuen pensar que la nit continua. Si les plantes tinguessin ulls s'adonarien que la nit qui sap on para que el sol ja les daura i que aviat les molestarà (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 345).

The sense of folded flowers... as though the night had laid its hand upon their hearts and they were folded and at peace like folded flowers (Mansfield, 1950, p. 100).

De tota l'obra de Rodoreda, el text que millor expressa la unitat entre el subjecte i el món floral és potser el conte «Paràlisi». Òbviament, en les seves novel·les, la relació entre els personatges, sobretot les protagonistes, i les plantes o les flors també és evident. Teresa i Maria de *Mirall trencat*, Cecília Ce d'*El carrer de les Camèlies*, la dona del jardiner de *Jardí vora el mar* tenen assignades unes plantes que funcionen com els seus atributs, que les representen, que les simbolitzen o fins i tot arriben a encarnar-ne l'essència. Però a cap de les novel·les la comunicació entre el subjecte i el món floral no s'expressa en termes tan directes i contundents

11. «There must be fields of tobacco plant in the moon» (Mansfield, 1928, vol. 1, p. 212). D'altra banda, la descripció del paisatge lunar és un element tòpic. Si en el conte de Rodoreda a la Lluna hi ha «les muntanyes de la farina i les muntanyes nevades» (Rodoreda, 1984, vol. 2, p. 259), Charlotte Brontë (1988, p. 283), l'autora d'un altre llibre clàssic anglosaxó, *Jane Eyre*, cobreix les planures i les comes lunars amb manà. L'obra de les germanes Brontë (o alguna d'elles) no devia ser desconeguda per a l'escriptora catalana: a l'entrevista de l'any 1973, concedida a Montserrat Roig, Rodoreda inclou textos de «la Brontë» (possiblement es tracta d'Emily Brontë, l'autora de *Cims borrascosos*) a la llista de les obres que havien estimulat la seva creació (Roig, 1976, p. 170).

com a «Paràlisi». Ni tan sols el conte «Una fulla de gerani blanc», que estableix una relació molt misteriosa, mig fantàstica mig mítica, entre la protagonista i aquella part menuda del món floral que dóna títol a la narració, té una força semblant. És a «Paràlisi» on parlar de les flors esdevé una activitat fisiològica, com riure o plorar. El vincle entre la protagonista i les flors és tan profund i íntim que les plantes en la seva materialitat externa n'esdevenen un apèndix poc important i, en definitiva, prescindible. El subjecte (femení) gairebé es dilueix en les flors:

Me'n puc passar perfectament de les flors. Me'n puc passar molt bé [...]. Potser sí que hi ha persones que se les estimen molt, vull dir les flors, però n'hi deu haver poques que com jo tinguin ganes de plorar perquè tot d'una quan el cel és gris i amenaça pluja els pugen a la boca mots com ara lilà o camèlia o moc de gall o orella de porc... llessamins reials del rei Jaume! [...] Darrera de la carn dintre de la carn les flors són jo. [...] Perquè les flors són jo fa que m'hi fongui i que me'n pugui passar (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 347-348).

D'ací hi ha només un pas a la sensibilitat que caracteritza *Flors de debò*, recull de proses breus que Rodoreda escriu des de principis dels anys seixanta del segle passat. La sèrie, d'acord amb el patró estructural que és el d'un «retrat floral», atribueix als representants d'una botànica imaginària el protagonisme complet. Les característiques de les flors són el punt d'interès principal de la veu narrativa. Tenint en compte aquest tret, resulta interessant trobar en el diari de Mansfield el fragment següent:

The red geraniums have bought the garden over my head. They are there, established, back in the old home, every leaf and flower unpacked and in its place —and quite determined that no power on earth will ever move them again. Well, *that* I don't mind. But why should they make me feel a stranger? Why should they ask me every time I go near: «And what are you doing in a London garden?» They burn with arrogance and pride. And I am the little Colonial walking in the London garden patch —allowed to look, perhaps, but not to linger. If I lie on the grass they positively shout at me: «Look at her, lying on *our* grass, pretending she lives here, pretending this is her garden, and that tall back of the house, with the windows open and the coloured curtains lifting, is her house. She is a stranger —an alien. She is nothing but a little girl sitting on the Tinakori hills and dreaming: "I went to London and married an Englishman, and we lived in a tall grave house with red geraniums and white daisies in the garden at the back." *Impudence!*» (Mansfield, 1950, p. 124-125).

Aquest quadre reapareix més endavant en el diari de Mansfield, reelaborat:

The red geraniums have bought the garden over my head and taken possession. They are settled in, every leaf and flower unpacked and in its place, and

never do they mean to move again! Well —that I could bear. But why because I've let them in should they throw me out? They won't even let me lie on the grass without their shouting: «Im-pudence!» (Mansfield, 1950, p. 125).¹²

No puc saber si Rodoreda va llegir aquests fragments, si va arribar a conèixer els escrits personals, el diari i les cartes, que va deixar l'escriptora neozelandesa. La meua intenció no és, però, com deia, mostrar unes influències directes d'una escriptora en l'altra, sinó la similitud dels seus imaginaris i les afinitats entre les seves sensibilitats. Per tant, fins i tot si Rodoreda no va tenir l'oportunitat de familiaritzar-se amb aquest apartat del diari de Mansfield, sembla interessant destacar unes tendències que copsem en comparar els dos fragments citats; tendències que s'observen també en la col·lecció *Flors de debò*. Com sabem, Mansfield va tractar el seu diari com una mena de llibre d'esbossos literaris. Així, hi trobem una mateixa matèria literària «atrapada» en dues etapes d'elaboració, circumstància que ens permet veure en quina direcció anaven els canvis que l'escriptora introduïa en el text. Aquests s'orienten, en primer lloc, cap a una simplificació de l'anècdota, que s'aconsegueix mitjançant la depuració d'elements sobers. L'altra modificació, no sense relació amb l'anterior, consisteix en una sistemàtica redistribució de punts d'interès. La segona versió atorga més importància al món floral; en conseqüència, el protagonisme de la veu narrativa disminueix. Aquestes dues tendències són, al meu parer, els suports sobre els quals Rodoreda construeix la sèrie *Flors de debò*, tot omplint aquesta estructura primària amb la matèria de la seva imaginació. Els dos mecanismes li permeten assolir la colpidora frescor dels seus retrats florals.

En aquests mateixos fragments del diari de l'escriptora neozelandesa, hi trobem un altre tret interessant des del punt de vista del lector de *Flors de debò*. Certament, a primer cop d'ull sembla haver-hi una diferència essencial entre l'imaginari floral de Rodoreda i el de Mansfield. En aquesta trobem una reelaboració literària d'un estat concret de l'ànim de l'escriptora —em permeto aquesta afirmació no sense adonar-me d'un cert grau de simplificació que conté—¹³ i en aquest sentit la descripció dels geranis posseeix un nivell anecdòtic prou marcat. El món dels quadres recollits a *Flors de debò*, per contra, provoca la sensació d'estar mancat de punts de contacte amb allò que anomenem *realitat extraliterària*, per presentar un univers ficcional entre meravel·lós i extremament desrealitzat. No oblidem que, segons

12. No és l'únic cas d'aquest tipus de reescriptura del propi text que trobem en el diari de Mansfield (Mansfield, 1950, p. 123-124).

13. La identificació implícita entre narradora i escriptora pot justificar-se amb el fet que els textos citats formen part d'un escrit de caràcter autobiogràfic. A més, fan referència a esdeveniments reals de la vida de Katherine Mansfield.

alguns estudis, els quadres de *Flors de debò* estan «determinats únicament per les lleis del somni i de l'inconscient».¹⁴

Aquesta constatació, penso, mereix una certa reconsideració. El mecanisme de la creació de l'univers ficcional a *Flors de debò* sembla funcionar de manera diferent. Els retrats florals de Rodoreda neixen d'una contemplació atenta i minuciosa de les formes i els hàbits del món de les plantes. Ignorar-ho o recloure els retrats florals en l'esfera de l'onirisme o de l'inconscient implica no apreciar suficientment la riquesa del món floral ni tampoc la cura i l'emoció amb què l'escriptora el contempla, per sotmetre'l, tot seguit, a una reelaboració literària. El món de Mansfield, que parteix d'«allò donat», ajuda a observar aquest fet. «Allò donat» en el text de Rodoreda no es pot separar de la seva passió per les flors, que li permet conèixer-les i estimar-les fins al punt que li resulta possible transformar-les en unes creacions literàries, és a dir, en unes «flors que no tenen res de debò. Són, totes, inventades i boniques» (Molas, 2002, p. 6). En aquest mateix sentit, crec, Mohino i Balet (2002, p. 66) parla d'una «singular habilitat en la captació estètica de l'espectacle natural» tot referint-se a *Bestioles*, un cicle de poemes dedicats a una zoologia fictícia que Rodoreda escriu a principis dels anys seixanta del segle passat. En aquest cicle de «peces minúscules i fugaces» (Mohino i Balet, 2002, p. 66) retrobem aquells mateixos impulsos que fan palpitant el cosmos botànic de *Flors de debò*, el poble estrany de *La mort i la primavera* i els mons narratius de *La meva Cristina i altres contes*, sotmesos a les regles de la natura i de la metamorfosi:

Volo damunt la flor morta,
jo, flor viva i vacil·lant;
i si vull, de tant en tant,
fulla sóc, en branca forta
(*Papallona*; Rodoreda, 2002, p. 183).¹⁵

14. «[...] the author seems to play, within a fantastic context, games determined only by laws of dreaming and the unconscious» (Ayala, 1999, p. 104-105).

15. Un exemple més de l'afinitat entre l'imaginari floral de Mansfield i el de Rodoreda és l'atenció que les dues escriptores posen en la figura del jardiner. Mansfield li atribueix una sensibilitat particular, tot subratllant la seva manera de tractar les flors, que ella qualifica de *terrific* i *wonderful* (tremend i meravellós). L'any 1920 escriu en una carta: «I've just been to the Villa Louise, stolen three whopping lemons and had a talk to their jardinier who comes here le vendredi to plant flowers autour du palmier. This man drew a design of the flower bed on the gravel and then, after telling me the names of the flowers, he described them. You know, it was *terrific* to hear him. In trying to describe the scent... "C'est-un-parr-rum-fum—" and then he threw back his head, put his thumb and finger to his nose, took a *long* breath and suddenly exploded it in a kind of AAhhhh! almost staggering backwards —overcome, almost fainting; and then, in telling me of des paquerettes, "ce sont de tout petites fleurs qui se regardent comme s'ils disent: c'est moi qui est plus jolie que toi!" Oh dear me —I wonder if it is so wonderful» (1928, vol. 2, p. 54). Com sabem, Rodoreda vestirà d'una qualitat molt semblant el narrador de *Jardí vora el mar*, a què es referirà en el pròleg de *Mirall trencat*: «Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig

I no puc estar-me d'acabar aquesta part de la meva intervenció amb una citació que, d'una manera prou contundent, subratlla la importància per a l'escriptora del món floral captat en la seva realitat material, directa i immediata. En el pròleg a l'edició de *La plaça del Diamant* de l'any 1982, és a dir, ja a finals de la seva vida, Rodoreda escrivia:

*La plaça del Diamant és lluny de mi. Com si no fos jo qui l'hagués escrita. Molt lluny. En aquest moment, en el punt d'acabar aquest pròleg, em preocupa el meu jardí. Ja hi floreixen els prunus, rosa pàl·lid, i el petit arbre de Júpiter, rosa salmó. S'aixeca la tramuntana i me'ls castigarà. Vaig a veure què passa amb el vent i les flors (Rodoreda, 2008, p. 334).*¹⁶

L'admiració per l'obra de Mansfield, confessada en diferents ocasions per l'escriptora catalana, troba un reflex marcadíssim en la mateixa manera d'entendre i de practicar l'escriptura. Les dues autores busquen una prosa regida per la màxima sobrietat, responsable de cada paraula, que ha de trobar —o fins i tot diria retrobar, com si es tractés d'una qualitat latent de la paraula, que l'escriptor reconeix i treu a la llum, semblantment a un escultor que extreu de la matèria la forma que hi és des de sempre— una cadència, un sentit i un lloc adequats. Potser per aquesta raó, Rodoreda rebutjava amb tant de convenciment les seves novel·les escrites abans de l'exili, on no es nota aquell afany per alliberar del magma de les paraules l'única forma possible. La prosa desitjada per les dues autores s'apropa a la poesia i deu la major part de la seva força a la manera d'expressar les idees. No es tracta, òbviament, d'introduir un desequilibri entre el contingut i la forma; al contrari, l'escriptura de Rodoreda i de Mansfield confirma que la dicció condiciona el sentit, n'és el determinant i el catalitzador. L'autora catalana en parla de la manera següent:

Jo he llegit molta poesia i penso que t'ensenya a dir les coses d'una manera que fa que l'estil sigui interessant, perquè [...] la manera de dir les coses és molt important, és el tot (Arnau i Oller, 1991).

Comparem aquesta constatació amb un fragment del diari de Mansfield:

sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner» (1984, vol. 3, p. 14). El narrador de *Jardí vora el mar* s'autocaracteritza de la manera següent: «Un jardiner (és) una persona una mica diferent de les altres, i això ens ve de tractar amb flors» (1984, vol. 2, p. 299).

16. I observem una altra mostra d'aquella consideració envers les flors. En un text introductori a una conversa amb Rodoreda, l'entrevistador apuntava: «Em digué que ja ho havia dit tot, que quin interès podien tenir les seves respostes. Després de dir-li que sempre es poden dir coses noves o les mateixes amb altres paraules, que ve a ser la mateixa cosa, es va deixar convèncer; no sense dir-me, referint-se en aquell precís moment, que “no veu que les flors no es poden esperar.” No, no es poden esperar. “Les flors, el jardí, l'aigua...”» (Masats, 1981, p. 9).

Then I want to write poetry. I feel always trembling on the brink of poetry. The almond-tree, the birds, the little wood where you are, the flowers you do not see, the open window out of which I lean and dream that you are against my shoulder, and the times that your photograph «looks sad». But especially I want to write a kind of long elegy to you... perhaps not in poetry. Nor perhaps in prose. Almost certainly in a kind of special prose (Mansfield, 1950, p. 61).

Aquest ideal d'una «prosa especial» s'acompleix en les narracions de les dues autores, incloent en aquest grup els quadres literaris de *Flors de debò* de Rodoreda. Tornant breument a la qüestió de l'afinitat entre aquest volum, escrit en prosa, i el cicle de *Bestioles*, escrit en vers, recordem que Mohino i Balet proposa tractar les dues obres com dos «bros nascuts d'un impuls unitari». Per a aquest estudiós, el recull *Flors de debò* —que ell considera un poema en prosa— és «un paradigma de gènere fronterer i, en aquesta línia de contigüitat, una extensió de l'obra versificada» (2002, p. 71-72). Un cop més, no puc saber si la mateixa escriptora hauria estat d'acord a considerar *Flors de debò* l'obra en què havia descobert «el secret [de la] gran força d'expressió» dels autors admirats. Però en una entrevista de l'any 1980 en va dir: «De todo lo que he escrito es lo que más me gusta. [...] Se trata de un libro pequeño, original e insólito en nuestra literatura catalana» (Pàmies, 1980).

Els escrits autobiogràfics de Mansfield ens mostren algunes de les bases teòriques de la seva «prosa especial». La recerca laboriosa i incessant de la paraula justa és el camí cap a la descoberta d'una veritat que el text literari ha d'aportar: la veritat de la situació narrada, la veritat del personatge, la veritat d'un temps i un espai captats, d'una manera gairebé «impressionista», en un estat momentani i irrepetible... Tots aquests elements han de ser descrits amb fórmules capaces d'expressar el seu caràcter singular. A l'hora de presentar el mètode escollit per concretar els seus objectius estètics, l'escriptora neozelandesa parla d'un dels seus contes més cèlebres i reeixits, «Miss Brill». La perfecta execució del text —explica— rau en un control minuciós de cada element: l'extensió de cada frase, el so de cada paraula, la línia melòdica de cada paràgraf... Aquests propòsits no devien sonar estranys a una poeta que escrivia versos sota el guiament de Josep Carner. Mansfield busca una manera d'expressar els pensaments i les vivències dels seus personatges adequada a llur personalitat i estat d'ànim, determinat per unes circumstàncies gairebé imperceptibles, però mai negligibles: el moment del dia, la gent que es troba a la vora, els mots que es pronuncien a l'entorn i que floten en l'aire... És un joc delicat de sensibilitats susceptible de ser desequilibrat amb un to fals, una paraula mal posada, una rèplica mancada de sinceritat...¹⁷ El procés d'elaboració del text hi és comparat a la sèrie d'assaigs que porten a la versió final d'una composició musical:

17. En el pròleg de *Mirall trencat*, Rodoreda escrivia: «Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. Jo no puc dir sense que soni fals: “La Colometa estava desesperada

It's a very queer thing how *craft* comes into writing. I mean down to details. Par exemple. In *Miss Brill* I choose not only the length of every sentence, but even the sound of every sentence. I choose the rise and fall of every paragraph to fit her, and to fit her on that day at that very moment. After I'd written it I read it aloud—numbers of times—just as one would *play over* a musical composition—trying to get it nearer and nearer to the expression of Miss Brill—until it fitted her.

Don't think I'm vain about the little sketch. It's only the method I wanted to explain. I often wonder whether other writers do the same—If a thing has really come off it seems to me there mustn't be one single word out of place, or one word that could be taken out. That's how I AIM at writing (Mansfield, 1928, vol. 2. p. 88).

És curiós veure com, per caracteritzar una de les parts essencials del procés creatiu, Mansfield empra el terme *craft*. Aquest remet al concepte d'artesanía o d'obra menestral, que tan freqüentment—potser de manera irreflexiva—oposem a allò que ens agrada anomenar *art*. El seu sentit se'ns fa més comprensible quan llegim aquestes paraules de Mercè Rodoreda, que ressonen en sintonia amb les afirmacions de Mansfield:

Escriure què vol dir? Esquinçar. Al primer raig les coses em surten desastroses. Estrippo més fulls que no pas escric. Ara mateix, del que escric, corregeixo i en refaig cada part, si cal, fins que ho doni per bo. I quan ja tingui una unitat de parts així, tornaré a fer la mateixa operació de dalt a baix. De corregir, revisar o esmenar no me'n canso mai. La feina de treballar un text és fer-lo lliscar, treure-li literaturalitat. Si una pàgina em queda massa «plana», la repeteixo, procurant millorar-la. Les pàgines que semblen més naturals, versemblants i espontànies, les que tenen una vibració més autèntica, directa i viva, són les que he treballat més a fons (2008, p. 233).¹⁸

El record d'haver «suat sang» amb alguns dels seus contes, evocat en una entrevista, deu ser el reflex de la feinada que va implicar el conreu d'aquest gènere, «tan difícil i tan agraït» (Rodoreda, 2008, p. 171).

Un dels camins cap a l'assoliment de l'ideal de la «prosa especial» és fer-se destre en l'art del suggeriment. En aquesta matèria, Rodoreda reconeix directament el mestratge de Katherine Mansfield:

perquè no donava l'abast a netejar coloms.” Tampoc no li puc fer dir directament “jo estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms.” He de trobar una fórmula més rica, més expressiva, més detallada: no he de dir al lector que la Colometa està desesperada sinó que li he de fer sentir que ho està» (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 16).

18. En un altre moment, declara: «Després d'escriure *La plaça del Diamant* vaig passar gairebé un any amb unes quantes crisis cardíques. Hi ha capítols d'aquest llibre, segurament els més frescos, que els he escrit sis o set vegades» (Porcel, 1994, p. 262).

Vaig tenir una època d'un gran enamorament de la Katherine Mansfield, que suggereix les coses. Aquell cèlebre conte «El canari», en el qual una dona vella parla tota l'estona d'un canari que se li va morir: mira la paret on hi ha el forat on hi havia el clau on hi havia la gàbia..., i vinga parlar del canari, però no és més que un pretext: en el fons, el drama d'aquella pobra vella és que els fills la fan patir, que l'atrapen com si fos..., que no li tenen cap respecte, que la deixen sola, l'abandonen..., però tot això només hi és suggerit perquè tot el conte només parla del canari. Això ho fa molt la Mansfield, i també la Virginia Wolf [sic], ja no cal dir-ho (Arnau i Oller, 1991).

En aquesta mateixa línia, Rodoreda defineix la seva pròpia obra com a «anti-descriptiva» o «antiexplicativa». A la vegada, busca el compromís amb el lector, en qui veu un col·laborador en la tasca de crear literatura. Al destinatari li correspon omplir amb la substància de les seves pròpies sensibilitat i experiència les estructures proposades per l'autor:

—Per què diu que és millor suggerir que no descriure?

—[...] jo no crec en les grans explicacions. [...] Per exemple jo, un paisatge, descriure un paisatge..., recordo que quan era joveneta i llegia en Bertrana, que descrivia el paisatge d'una manera meravellosa, jo em cansava de llegir les descripcions, m'agradava més l'acció del personatge... [...] Per això jo crec que [...] posar la paraula «mar» en un lloc determinat és més eficaç que descriure'l. Si l'expliques, el lector no ho veu; en canvi, la paraula «mar», posada en el seu lloc determinat, com que el lector sap perfectament què és el mar, és molt més important. Perquè jo crec que la novel·la també la fa el lector, amb les seves experiències, la seva personalitat o el seu temperament (Arnau i Oller, 1991).

Per a Rodoreda, l'expressivitat del text literari té, per tant, dos suports: allò que el text diu (o la manera en què ho diu, si tenim en compte les declaracions citades anteriorment) i allò que el text deixa de dir i tan sols suggereix, a fi que el lector n'acabi de teixir la teranyina de significats.¹⁹ Els dos components es condicionen mútuament i se sumen per produir l'efecte final. Així mateix, l'espai entre paraules es torna tan material, tan ponderable i tan sonor com les paraules mateixes. En la interpretació de Rodoreda del conte «El canari» és en allò no dit on rau el sentit del discurs de la protagonista, mentre que la part verbalitzada —el monòleg en si— li serveix de pretext. Aquest mecanisme el retrobem en diferents contes de l'escriptora catalana, que justament arriba a ser-ne mestra, de l'art del suggeriment. L'ambient i, a la vegada, el sentit d'aquestes narracions es creen a partir d'unes paraules no pronunciades, significats amagats, passions ocultes, desigs que moren

19. En aquesta part de l'article, repreneu idees esbossades al pròleg d'una antologia polonesa de contes de Mercè Rodoreda (Luczak, 2008).

sense que siguin explicats o satisfets, catàstrofes viscudes en silenci... I és mitjançant aquests elements que els contes de Rodoreda s'apropen més a algunes narracions de Mansfield: «Sun and Moon» o «The Man without a Temperament», del recull *Bliss* (1920), o «Miss Brill», «The Daughters of the Late Colonel» o bé —un conte amb un títol ben rodoredià— «Mr. and Mrs. Dove», del volum *The Garden Party* (1922).²⁰ Fixem-nos, també, que, en un fragment citat anteriorment, després d'haver evocat el nom de Mansfield, Rodoreda esmentava, tot seguit, el de Virginia Woolf, una altra escriptora que en les seves obres recorre a les tècniques del suggeriment i l'al·lusió. No resulta estrany, per tant, que en una ocasió l'autora catalana considerés que «la Woolf és extraordinària a *The Years*» [*Els anys*] (Roig, 1976, p. 170). Precisament, en aquesta saga familiar les històries dels protagonistes estan construïdes a partir d'elements esparsos, trossos de vida en què allò que s'explica importa tant com allò que es calla, i és al lector a qui toca trobar el significat de les seccions mancants, dels moments de silenci, dels gestos suspesos en aire, de les paraules tallades arran de llavis... A més, per l'estructura, *Els anys* de Woolf no pot deixar d'evocar-nos *Mirall trencat*, una novel·la que, segons aclareix la mateixa escriptora, va néixer, justament, com un conte (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 15).

En les seves narracions, Rodoreda recorre freqüentment a la tècnica del monòleg, que sembla propiciar la franquesa de les confessions dels protagonistes. L'escriptora, però, juga amb aquesta forma, quan en qüestiona l'eficàcia a l'hora de presentar els mons íntims dels personatges. Dit d'una altra manera, els continguts verbalitzats no arriben a donar una visió completa i sincera de les emocions dels protagonistes; en canvi, en els monòlegs, l'escriptora obre unes escletxes que permeten copsar el sentit veritable de les paraules pronunciades. Allò que està tan sols suggerit completa els continguts enunciats o, en algun cas, fins i tot pot arribar a canviar-ne el sentit. L'escriptora havia comentat aquesta tècnica a «El canari» de Mansfield per emprar-la, per exemple, en el conte «El senyor i la Lluna». També en aquest cas la història del protagonista —la relació dels seus viatges a la Lluna— és tan sols un pretext per suggerir el seu veritable drama: la solitud. En «Gallines de Guinea», del volum *Vint-i-dos contes*, darrere un esfereïdor ritual de matar gallines té lloc un traumàtic esdeveniment de la vida d'un nen, que en un instant i de manera violenta és foragitat de la infantesa. El tràngol que passa el protagonista hi és suggerit mitjançant unes poques sensacions tàctils que experimenta quan està recollint de terra els cossos de les gallines mortes —«[...] començà a collir aquells coixins de ploma calenta, tan flonjos»— i en la frase que pronuncia en la part final de la història: «Estic més trist» (Rodoreda, 1984, vol. 1, p. 196 i 197). Però, com diu la narradora del conte

20. Els títols catalans dels contes són els següents: «Sol i lluna» i «Un home sense caràcter», del recull *Felicitat* (Mansfield, 2001), i «La senyoreta Brill», «Les filles del coronel Q.E.P.D.» i «El senyor i la senyora Colom», del volum *La Garden Party i altres narracions* (Mansfield, 1989).

«Paràlisi», «el que hi ha és que és més profund» (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 347) i s'escapa a les paraules. El monòleg aparentment objectiu i impassible del personatge de «La gallina» traspua un dolor i una desesperació que porten el protagonista cap al rebuig absolut de la realitat, expressat en l'estat d'abúlia i estupor en què es troba: «Només tinc ganes d'estar sol, de no pensar, i d'escopir» (Rodoreda, 1984, vol. 2, p. 223).

El suggeriment és també un important mecanisme de producció de sentits en els contes amb l'acció situada dins un marc històric concret, freqüentment relacionat amb la Guerra Civil espanyola o la Segona Guerra Mundial. En el conte «Cop de lluna», del volum *Vint-i-dos contes*, Rodoreda assaja el relat fantàstic, guiada, potser, per l'exemple dels clàssics del gènere: Poe, Lovecraft...²¹ El fantàstic de «Cop de lluna» és força «pla» —recorrem a un terme emprat per l'escriptora en una altra ocasió—, ja que apareix tan sols en la descripció de la realitat externa respecte al personatge. En aquella època, Rodoreda sembla iniciar el camí cap al perfeccionament en l'escriptura de relats fantàstics, que la portarà a l'èxit de *La meva Cristina i altres contes*. La introducció de l'element de la metamorfosi li permetrà, llavors, centrar l'atenció en la vivència del personatge i en les seves emocions. D'altra banda, a «Cop de lluna», els elements fantàstics, de tan vulgars com són —a saber, corbs missatgers d'un altre món, flames misterioses que apareixen quan alguna desgràcia és a punt d'escaure's, etcètera— redirigeixen l'atenció del lector cap a d'altres sentits que hi són suggerits. El caràcter aliè d'una realitat desintegrada per l'aparició d'un element fantàstic i la ruptura que n'és el tret característic converteixen el món d'en Pere —un barceloní que, acabada la Guerra Civil, és incorporat a un grup de treballs forçats a França— en una metàfora de la situació dels refugiats catalans a l'altra banda del Pirineu. El conte es clou amb la sensació de desconcert que experimenta el protagonista davant les lleis incomprensibles d'aquesta nova realitat: «No ho acabo d'entendre —murmurà—, quin món!» (Rodoreda, 1984, vol. 1, p. 274).

En alguns contes amb el rerefons històric de la guerra, la força i l'expressivitat d'allò «més profund», que es troba darrere les paraules, arriba a uns límits difícils de suportar. Esgarrifa la falta aparent d'emoció amb què la protagonista del conte «Mort de Lisa Sperling», del volum *Vint-i-dos contes*, reparteix entre els coneguts les seves minses possessions de mísera refugiada i després desfà les pastilles de veronal per suïcidar-se. Darrere aquestes accions, s'oculta l'últim intent de prendre el control de la pròpia vida, que ara mateix es concentra en unes piles de roba i llibres.

21. En diverses ocasions, Rodoreda declarava el seu interès i admiració per aquest gènere: «[...] jo a la literatura fantàstica hi tinc una veritable passió, començant per Edgar Poe; en fi, tots els escriptors de tipus fantàstic m'encanten, m'apassionen» (Masats, 1981, p. 11). L'any 1979 enumerava Poe i Lovecraft entre els seus autors de prosa preferits (Permanyer, 1979). Vegeu també Rodoreda (2008, p. 170).

El suïcidi és l'única solució per a aquella que vol viure la seva vida dignament fins al final, mentre la qualificació d'«israelita» escrita al carnet d'identitat la condemna a una mort indigna en un camp d'extermini nazi. La realitat del camp d'extermini és, justament, «inexplicable», com mostra el conte «Nit i boira». La mort volguda de Lisa Sperling és la realització del desig de desfer-se, tal com es desfan les pastilles de veronal en l'aigua, i de desaparèixer, tal com desapareixen les possessions repartides a d'altres persones. Amb Lisa deixa d'existir també el món de les persones que va estimar o tan sols va arribar a conèixer, dels llocs per on va passar, de les estones, felices o desgraciades, que va viure, tot un univers de records, de somnis, d'alegries i d'enyors... Són aquests els elements de la «gran barreja de sensacions», és la «vida de debò» a què, segons la protagonista de «Paràlisi», «no hi arriba ningú» (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 348).²²

En l'explicació sobre la importància dels sentits amagats darrere les paraules, que per a mi constitueixen el gran valor de la «prosa especial» de Mercè Rodoreda i de Katherine Mansfield, m'he referit repetides vegades al conte «Paràlisi». És aquí on la qüestió d'allò que no està dit, però que sí que flota entre línies, és tractada de manera explícita, ja que constitueix la matèria del monòleg de la protagonista. L'interès de la narració se centra en els mecanismes i els processos que determinen la relació entre la «gran barreja de sensacions» —recorrem, un cop més, a aquesta fórmula— i el text, entre la vida i la literatura, en definitiva.

«Paràlisi» és, llavors, un conte de caràcter metanarratiu on se'ns presenta aquesta part del procés creatiu que un text normalment no revela, en ser una part de la «cuina de l'escriptura». Com és sabut, en el monòleg de la protagonista del conte apareixen elements —paràlisi d'un braç, una intervenció quirúrgica, etcètera— que tenen una certa semblança amb fets de la vida de la mateixa autora. Crec que aquests detalls, diguem-ne autobiogràfics, són importants en tant que posen sobre la taula la temàtica principal de la narració, que és el desenvolupament i les limitacions del procés creatiu.²³ L'objectiu d'aquest procés és, com sabem per Mansfield, trobar paraules, un ordre, un ritme i un to... capaços d'expressar allò que palpita darrere els mots. «El que hi ha de més profund...» refereix la narradora del conte, per afegir de seguida que la veritat, amb la seva complexitat i abundància de sensacions, és massa rica i sorprenent perquè pugui ser traslladada a la literatura. És aquesta la raó de la paràlisi que pateix com a escriptora: el procés creatiu s'encalla davant la impossibilitat d'explicitar allò que sempre s'escapa.

22. I recordem aquí les paraules de Rodoreda, pronunciades amb referència al conte «La salamandra»: «Jo sempre he dit que “La salamandra” representa un complex de culpabilitat. [...] el complex de culpabilitat de “La salamandra” no es pot explicar [...]. Perquè és massa personal» (Arnau i Oller, 1991).

23. En una entrevista a càrrec de Baltasar Porcel (1994, p. 261-262), Rodoreda parla de l'època en què va deixar d'escriure a causa d'una paràlisi del braç. L'any 1945 escrivia a l'Anna Murià: «A Limoges van quedar-se'm un ovari» (Rodoreda, 1991, p. 80).

Escric. Escric i no arribo a poder comunicar la gran barreja de sensacions que voldria poder comunicar. A la vida de debò no hi arriba ningú. Intents, proves. Assaigs. Escaramusses d'indi sioux que és el més astut. No-res. La sonata al volta-discos i a omplir fulls! Parlo de mi. I no parlo gens de mi. Quan algú molt intel·ligent dirà: Ja la tenim amb totes les seves astúcies d'escriptor que vol i no arriba... i com confessa, Senyor... es trobarà amb les mans buides. No donaré res. Parlaré sense parar de mi i no donaré res. Paràlisi sóc jo. Però les mans quedaran buides perquè la veritat no la diu ningú i a més a més és esmunyedissa. Aigua que llisca (Rodoreda, 1984, vol. 3, p. 348).

Un fracàs de la literatura, per tant. Però també el seu repte continu.

El dia 10 d'octubre de 1922, tres mesos abans de la seva mort, Katherine Mansfield escrivia en la darrera nota del seu diari:

Then I want to *work*. At what? I want so to live that I work with my hands and my feelings and my brain. I want a garden, a small house, grass, animals, books, pictures, music. And out of this, the expression of this, I want to be writing. (Though I may write about cabmen. That's no matter.)

But warm, eager, living life —to be rooted in life— to learn, to desire, to know, to feel, to think, to act. That is what I want. And nothing less. That is what I must try for (Mansfield, 1950, p. 273).

La serenor que emana d'aquest paisatge amb «un jardí, una casa petita, herba, animals, llibres, quadres i música», Katherine Mansfield no la va aconseguir mai. Però llegint aquesta anotació no puc deixar de pensar en Mercè Rodoreda passant els últims anys de la seva vida a Romanyà de la Selva, en una casa envoltada de flors escrivint-hi les darreres obres. El diari de Mansfield, en la versió editada l'any 1927, la primera que va arribar a les mans dels lectors, s'acaba poques línies més endavant. L'escriptora el clou amb una frase significativa: «I feel happy —deep down. *All is well*» (Mansfield, 1950, p. 273). I ja tots vostès deuen saber de quina manera vull acabar aquestes reflexions. L'assossec *malgré tout* de Mansfield recorda l'acabament de *La plaça del Diamant*, en què Rodoreda s'acomia dels lectors fent-los contemplar la imatge dels ocells que «baixaven de les fulles com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents...» (Rodoreda, 1984, vol. 1, p. 525-526). Aquesta observació podria semblar fora de lloc, ja que es refereix a una novel·la. Però no va dir la mateixa escriptora: «M'agradaria haver escrit una novel·la que tingués el to dels meus millors contes, com “Una fulla de gerani blanc”. De *La plaça del Diamant* me n'agraden alguns [fragments] i sobretot el final, que és tan bo com “El senyor i la Lluna” o “El riu i la barca”» (Roig, 1976, p. 173)?

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme (1994). «“Un cafè”, l’últim conte inèdit de Mercè Rodoreda». *El Temps* (25 abril), p. 66.
- ARNAU, Carme; OLLER, Dolors (1991). «Sempre he estat una bèstia literària». *La Vanguardia* (2 juliol).
- AYALA, Mónica (1999). «Spaces and Aromas in *Viatges i flors*». A: McNERNEY, Kathleen. *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Londres; Selinsgrove: Susquehanna University Press, p. 98-108.
- BALAGUER, Enric (1995). «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda (episodis domèstics, servitud de detalls)». *Catalan Review*, vol. 9, núm. 1, p. 21-31.
- BRONTË, Charlotte (1988). *Jane Eyre*. Harlow: Longman.
- CASALS I COUTURIER, Montserrat (1991). *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura. Biografia*. Barcelona: Edicions 62.
- CLAUDÍN, Víctor (1980). «Entrevista», 21 de maig. AMR 6.4.2.13. [Mecanoscrit]
- CRUSET, Josep (1969). «Mercè Rodoreda: una contenida tensió confidencial». *La Vanguardia* (18 desembre).
- IBARZ, Mercè (2008). *Exile and Reconstruction. Mercè Rodoreda and visual art in the 1950s*. The Anglo-Catalan Society.
- LUCZAK, Barbara (2008). «Wielkosc krotkiej formy: opowiadania Mercè Rodoredy». A: RODOREDA, Mercè. *Platak bialej pelargonii*. Cracòvia: Księgarnia Akademicka, p. 7-28.
- MANSFIELD, Katherine (1928). *The Letters*. Londres: Constable & Co Ltd.
- (1950). *Journal*. Roma: The Albatross.
- (1989). *La Garden Party i altres contes*. Barcelona: Edicions 62. [Traducció de J. Ros-Artigues i Helena Valentí]
- (2001). *Felicitat*. Barcelona: Columna. [Traducció de Marta Pera Cucurell]
- (2008). *Diario*. Barcelona: Lumen. [Pròleg de Virginia Woolf. Traducció d’Aránzazu Usandizaga]
- MASATS, Josep (1981). «Mercè Rodoreda: ficció i vida des del jardí». *Papers: Suplement de Canigó*, núm. 1 (3 octubre), p. 9-12.
- MASGRAU I PEYA, Elisenda (2004). *Towards a poetics of the «Unhomed»: the Spaces of Home in the Writings of Katherine Mansfield, Barbara Hanrahan and Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- MOHINO I BALET, Abraham (2002). «Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda». A: RODOREDA, Mercè. *Agonia de llum*. Barcelona: Angle, p. 9-76.
- MOLAS, Joaquim (2002). «La Rodoreda que vaig conèixer». A: RODOREDA, Mercè. *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*. A cura d’Abraham Mohino i Balet. Barcelona: Angle, p. 5-7.

- PALAU VERGÉS, Montserrat (1997). «*Le temps d'un sein nu entre deux chemises*: la narrativa curta de Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda». A: ARITZETA, Margarida; PALAU, Montserrat. *Paraula de Dona. Actes del Col·loqui «Dones, literatura i mitjans de comunicació»*. Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 71-85.
- PÀMIES, Josep Maria (1980). «Mercè Rodoreda, celosa de su intimidad». *Correo Catalán* (18 maig), p. 25.
- PERMANYER, Lluís (1979). «Cuestionario Proust». *La Vanguardia* (14 octubre), p. II.
- PORCEL, Baltasar (1994). *Obres completes: Grans catalans*. Barcelona: Proa.
- RODOREDA, Mercè (1984). *Obres completes*. Vol. I-III. Barcelona: Edicions 62.
- (1991). *Cartes a l'Anna Murià*. Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- (1999). *Un cafè i altres narracions*. A cura de Carme Arnau. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- (2008). *Autoretrat*. A cura de Mònica Miró Vinaixa i Abraham Mohino Balet. Barcelona: Angle.
- ROIG, Montserrat (1976). *Retrats paral·lels /2*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- WOOLF, Virginia (1984). *The Diary*. Vol. 2: 1920-1924. Harmondsworth; Middlesex: Penguin Books.