

«Moesta et errabunda»: amoralitat i artificio a *Mirall trencat*

JOSEP MIQUEL SOBRER
Indiana University

RESUM

Partint d'un judici d'Arthur Terry, l'article examina detalladament sis episodis de la novel·la i posa en relleu el fet que tots els moments feliços dels personatges són destorbats per alguna mena de nosa. Aquestes noses ens recorden els estralls del temps sobre les vides dels personatges. Així, l'article argüeix que la concepció de la vida a la novel·la ens diu que és l'atzar, més que no cap força moral, allò que provoca els esdeveniments i, per tant, *Mirall trencat* és una obra que prescindeix del moralisme que tant domina les novel·les modernes. Aquesta condició amoral destaca *Mirall trencat* en tant que no s'hi troba cap de les dues estructures bàsiques de la narrativa: redempció o retribució del protagonista. Sense èxtasi i sense catarsi, doncs, tenim una novel·la que, en concebre la vida com a trista i fugissera (*moesta et errabunda*), ens mostra una Rodoreda madura i originalíssima com a autora.

RESUMEN

Partiendo de un juicio de Arthur Terry, este artículo examina en detalle seis episodios de la novela y pone de relieve el hecho de que todos los momentos felices de los personajes se ven trastornados por algún tipo de molestia. Estas molestias nos recuerdan los estragos del tiempo sobre las vidas de los personajes. Así, el artículo arguye que la concepción de la vida en la novela nos indica que es el azar, más que cualquier fuerza moral, lo que provoca los desenlaces y por ello *Mirall trencat* es una obra que prescinde del moralismo que predomina en las novelas modernas. Tal condición amoral hace resaltar *Mirall trencat* ya que no se encuentra en la novela ninguna de las dos estructuras básicas de la narrativa: redención o retribución del protagonista. Pues sin éxtasis ni catarsis para el protagonista, tenemos una novela que, al concebir la vida como triste y pasajera (*moesta et errabunda*) nos presenta una Rodoreda madura y originalísima como escritora.

ABSTRACT

Taking a hint from a passage by Arthur Terry, the article examines six episodes of Rodoreda's novel in detail. It points out the fact that all moments of bliss depicted therein are disturbed by some small annoyance. Such annoyances are reminders of the ravages of time upon the lives of the characters. Consequently, the article argues that the overall conception of life in the novel shows that chance, rather than a moral force, is what unfolds the plot, and thus *Mirall trencat* (*A Broken Mirror*) is a work that eschews morality. This amoral condition places this novel outside the standard trends in narrative, as it shows neither redemption nor retribution for its characters, no ecstasy and no catharsis for any of them. Thus we have a work that, in its conception of life as sad and fleeting (*moesta et errabunda*), shows Rodoreda as a mature and original author.

Arthur Terry, en el seu darrer llibre, *A Companion to Catalan Literature*, diu que *Mirall trenca*t és una de les novel·les més pessimistes de Mercè Rodoreda (Terry, 2003, p. 114), i interpreta que el pessimisme declara que «the way of life so lovingly described is no longer possible in the aftermath of the war» [la manera de vida descrita tan amorosament ja no és possible després de la desfeta de la guerra]. Quant a popularitat i interès crític, *Mirall trenca*t pren el segon lloc entre les obres de Mercè Rodoreda, rere *La plaça del Diamant*, tot i la passió que *Mirall trenca*t ha despertat, sobretot entre escriptors. Podria ser el pessimisme que apunta Terry allò que ha fet ombra a *Mirall trenca*t?

Jo diria que el judici de Terry anava ben encaminat, però va fer curt o no acaba de fer diana i, per tant, intentaré explicar algunes de les innovacions de la novel·la, o de les dissidències amb altres obres. Fins i tot dir que *Mirall trenca*t és una novel·la pessimista o àdhuc desesperançada no acaba d'encapsular el seu sentit profund ni la seva novetat, com tampoc no ho fa llegir-la com una novel·la de guerra o de pre i postguerra, biaix que acolora l'opinió de Terry. No pot estranyar, però, que aquella qualitat, diguem-ne de moment fosca, expliqui la sensació de basarda que fa la novel·la i, és clar, potser la seva condició excepcional i, per tant, un xic molesta.

Permeteu-me que m'aproximi a explicar-ho amb un cop d'ull a la narració. Parlaré en general de la novel·la, em referiré a alguns episodis concrets en els quals fa aparició l'element que podem identificar amb la bella paraula catalana «nosa», i passaré a unes reflexions de caràcter més teòric per arrodonir el meu comentari. Potser valdria anunciar que interessa, per al que diré, tenir en compte dos fets bàsics de l'obra assenyalats encertadament entre altres per Carme Arnau: que l'obra és narrada per una veu que no és la de cap personatge (allò que se'n deia «narrador omniscient» o «narrador en tercera persona» i que comentaré més endavant) i que els fets que conta no són presentats en ordre cronològic, ans hi són barrejats seguint motius estètics i distribuïts en les tres parts de l'obra.

Tot lector ha de recordar el primer capítol de l'obra, quan la Teresa Goday (que n'és i no n'és protagonista) menteix al seu primer marit fingint, per tal de treure-li diners, que ha perdut o que li han robat «una joia de valor», una agulla de solapa amb diamants de la joieria del senyor Begú del passeig de Gràcia de Barcelona, i amb els diners socórrer el fill il·legítim que ha tingut amb un fanaler. Els fets que narra aquest primer capítol són, simplement, una estafa, una estafa feta per la Teresa a un home que s'ha portat més que bé amb ella, traient-la d'un món menestraler amb ferum de peix mort per pujar-la a la societat burgesa barcelonina. L'estafa la fa, és clar, amb una intenció bona, però es tracta d'estafa al cap i a la fi. I tanmateix el lector simpatitza amb la Teresa, en la qual no crec que gaire lectors pensin com una *gold digger*, una «excavadora d'or», com diuen els anglòfons de les dones que utilitzen llur atractiu per inscriure's al llegat d'un vell amb diners. L'estafa, aquí,

no és castigada: té èxit, la senyora se'n surt airosament, el senyor Nicolau mor i la Teresa segueix la seva via cap a l'èxit material i social i cap a aventures sexuals més satisfactòries que les que li proporcionava, cal suposar, l'arronsat senyor Nicolau.

Naturalment, atesa l'extensió cronològica dels fet narrats al llarg de la novel·la, des de la *belle époque* fins a la postguerra, la Teresa envelleix, emmalalteix, se li parilitzen les cames i acaba morta; però aquests esdeveniments són presentats com a part de la vida i no sembla pas que l'autora ens els vulgui fer veure lligats causalment a l'estafa del primer capítol, ni tan sols que busqui l'engatjament ètic dels lectors. A més a més, altres malifetes narrades acaben amb igual impunitat: la traïció de l'Eladi Farriols a la Pilar, la seva cabaretera i mare de la seva filla; l'homicidi del nen Jaume per part dels seus germans; els múltiples adulteris; la fuga de capital de la Sofia durant la guerra. Tot plegat no fa baixar una mà divina ni autoral amb garrotada d'ira, de venjança, de càstig o ni tan sols d'ironia. Potser podríem dir, si ens deixàvem dur cap al cantó cínic, que la novel·la és ben el contrari del que deia Terry; és una novel·la optimista, amb una mena de missatge com ara: vés a la teva, que no et caldrà pagar la factura. Però això tampoc no és cert del tot. Gairebé tots els personatges pateixen, principalment en forma d'amor frustrat, i certament envelleixen: la Teresa acaba malament amb els seus amants; el Salvador Valldaura, altrament impecable, ha perdut l'amor de la seva vida quan la violinista vienesa Barbara se suïcida; l'Eladi perd la seva Pilar; la Sofia enyorarà sempre aquell xicot amb qui havia flirtejat al club de tennis; l'Armanda no aconseguirà que l'Eladi li faci el cas que ella voldria, i principalment els amants joves, el Ramon i la Maria, tenen una fi tràgica. No em semblaria pas desafortat dir que el «missatge» de la novel·la fos: el crim paga, l'amor cobra. Cal subratllar, però, que aquest missatge és presentat com un fet de la vida, sense comentari moralista aparent.

Retornaré a aquest aspecte de *Mirall trencat* que podríem qualificar d'amoralitat —en el bon sentit de la paraula, ben entès—: la condició de la veu narrativa i, suposadament de l'autora, de no immiscir-se en qüestions ètiques pertanyents als personatges. Però deixem de banda, de moment, aquests grans episodis i les qüestions generals de l'obra i fixem-nos en alguns detalls, en moments de la narració que són clarament íntims i farcits de tensions psicològiques subtils.

Un te al jardí, un home que mira per una finestra, una minyona a la seva cambra sota teulada, una vetlla, un bany a la platja, un vell amb hemorroides. Aquestes no són les escenes fulminants de la novel·la. No són els suïcidis, les morts, les angoixes, ni els odís. No són la guerra. No són la rata. No. Són detalls, aparentment inconseqüents. Detalls que podrien ser oblidables, però que es claven a la memòria i, per això, considero essencials en la lectura de la novel·la. En part, suposo, per la seva mateixa aparent inconseqüència. És aquesta inconseqüència, gairebé banalitat, el que dóna força per contrast als desenvolupaments de cataclisme: als odís, a les recances, als lents descensos de tants personatges, a la davallada del món que la

novel·la crea. (Per cert, aquesta idea —que el detall aparentment inconseqüent és part essencial de la mimesi, de la ficció— la van presentar ja fa ben bé un segle els formalistes russos.)

Deixeu-me comentar alguns fragments de la novel·la. Comencem pel capítol vuit de la primera part, titulat «Abelles i glicines»:

L'Eulàlia deixà precipitadament la tassa damunt la taula i ventà amb la mà unes abelles que voltaven a la plateta de les pastes. La Teresa no es pogué estar de riure: «No t'espantis: les tenim ensenyades... I, si cal, el meu marit et podrà defensar» (Rodoreda, 1991, p. 73).

[...] La Teresa havia agafat una flor: «A mi —digué— només m'agraden les coses boniques.» I se la menjà. «Ets ben boja... A veure si estaràs malalta. I ara que hi penso, saps que en Begú s'ha mort? Vuit dies de llit; i al cementiri.» «El joier?» A la Teresa li semblà que el temps acabava de fer un salt: el llum amb el pàmpol verd, la perla de la corbata, aquella amabilitat i totes aquelles hores d'angúnia... «Però la joieria continuarà igual; el seu fill ja s'ha instal·lat al despatx i ha començat a vendre joies.» «Per què me'n parla? —pensà la Teresa— és impossible que...» Se'ls acostaren dues o tres abelles i l'Eulàlia s'aixecà esglaiada: «Me'n vaig [...]» (Rodoreda, 1991, p. 74).

L'episodi s'esdevé en el moment de màxima esplendor, si més no de màxima esplendor material, de la família de la novel·la. La Teresa Goday, vídua de Rovira, s'ha casat amb el Salvador Valldaura i ha entrat de ple a l'alta societat barcelonina. El Valldaura li ha parat una casa esplèndida a Sant Gervasi amb un jardí espone-rós. El dia, a més, és de magnífica primavera. El moment hauria de ser perfecte. La Teresa rep la seva amiga Eulàlia i surten al jardí a prendre te. L'escena porta a la memòria una de les gloses d'Eugeni d'Ors, la titulada «Te, xocolata i cafè» del 18 de maig de 1911. Diu Ors amb el seu català noucentista:

Una senyora a qui una tassa de te és oferta, pot contestar que més se n'estimaria una de xocolata; però, que més se n'estimaria una de cafè, ¿quina senyora com cal gosaria dir-ho, sense veure, a l'instant, lamentablement esvaïda la seva bona reputació? (Ors, 1982, p. 153).

El te és el beuratge emblemàtic de la societat noucentista i d'una Catalunya —o potser només d'una Barcelona— que malda per atènyer la civilitat i l'arbitrarisme que predicava el Pantarca i fugir del cafè pudent i de la ferum de caliquenyo de la bohèmia modernista: «el cafè —continua Ors— ens parla... de poetes de buharda, ...de reunions d'artistes bohemis, de clubs revolucionaris, de casinos polítics, de casinos que no ho són tant, de jocs de dòmino, de jocs de tresillo, de sufragi universal, de parlaments, de mandres vestides de retòrica...» (Ors, 1982, p. 153). La

glosa en qüestió és un comprimit de classisme tenyit d'ironia esnob. A la nostra novel·la, la Teresa, que procedeix de la classe cafè, es diverteix amoïnant la seva amiga precisament amb el te.

A més a més, el fragment que us he llegit abusa dels punts suspensius: sembla que ens vulgui dir que el moment del te al jardí és un moment suspès, efímer, i que a la primera topada tot anirà avall, tot caurà. L'escena que acabem de llegir recorda també l'inici de la novel·la d'Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray*:

The studio was filled with the rich odour of roses, and when the light summer wind stirred amidst the trees of the garden, there came through the open door the heavy scent of the lilac, or the more delicate perfume of the pink-flowering thorn [L'estudi s'omplia de la rica olor de les roses, i quan un ventijol d'estiu removia els arbres del jardí, va penetrar per la porta la sentor forta del lilà, o el perfum més delicat de l'arç florit] (Wilde, 1948, p. 18).

És el moment, també amb abelles, quan Basil Hallward posa els tocs finals al seu retrat a l'oli de Dorian Gray —«the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty» [el retrat de cos sencer d'un jove d'extraordinària bellesa en la seva persona]— i aparta els ulls del retrat per mirar «the gracious and comely form he had so skilfully mirrored in his art» [la forma agraciada i plaent que tan aptament havia emmirallat en el seu art] (Wilde, 1948, p. 18). El pintor Hallward, per un moment, confon model i retrat, ficció i realitat. És el moment de perfecció, immortal, és l'«Instant» de Foix. És també el cim on seu la deessa Fortuna dient «REGNO», cim del qual inevitablement ha de caure, igual que s'esllavissaran aquests moments de plenitud.

Rodoreda no permet ni tan sols mitja hora d'aquest regnat. La nosa, potser amb ena majúscula, la Nosa, fa la seva aparició: les abelles, com la serp al paradís. Però aquest punt d'insatisfacció no afecta la Teresa, si més no, no l'afecta directament; afecta la seva convidada, l'Eulàlia. Les glicines s'esfullen i una flor cau a la tassa de te de l'Eulàlia. I de seguida les abelles fan la seva aparició i espanten l'Eulàlia, que decideix marxar gairebé corrents. La Teresa reté l'Eulàlia, amb un punt de sadisme. «La Teresa es girà: “Tapa't la cara amb les mans; aquestes són molt rabioses”» (Rodoreda, 1991, p. 75), diu a l'Eulàlia mentre aquesta espera que la Teresa li culli unes roses.

La nosa de les abelles fa la seva aparició en un moment idíl·lic, però, com he dit, no afecta directament el personatge central, la Teresa. No sembla ser premonició de caiguda de la trona de Fortuna. Però indica un tall, un clivell, amb la bona societat representada per l'Eulàlia. I revela el clivell en la vida matrimonial de la Teresa. Durant aquest episodi, el Salvador Valldaura fa una breu aparició al jardí, de pas cap a l'Ateneu a fer-hi esgrima (un acte potencialment violent, i una altra referència a punxar, a clivellar). L'Eulàlia, que és qui va presentar el Valldaura a la Teresa, també ha fet memòria potser involuntàriament a la seva amiga de l'episodi fosc de

la seva ascensió social: l'estafa al seu primer marit, el vell Rovira, narrada al primer capítol de la primera part. Ara, sota les glicines en flor, amb te i pastes, una tarda de bon temps, la Teresa s'adona que està sola, que la millor amiga pot ser una enemiga. Tot això és presentat sense cap esdeveniment dramàtic, sense violència que no sigui latent.

La nosa, la incertesa ambigua del moment, l'espina de la rosa, és usada sovint a *Mirall trencat*. Un parell de capítols més endavant, l'Eladi Farriols visita la Pilar, la seva amant i, al cap i a la fi, l'únic amor de la seva vida. És el capítol dotze de la primera part: «Lady Godiva».

Sentí un cop a la vora que el distraigué dels seus pensaments. En el moment que la porta s'obria, per fer alguna cosa, agafà de damunt de la tauleta que tenia al seu costat un tallapapers amb el mànec de banya i la fulla de plata. La Pilar anava escandalosament perfumada, nua a sota de la bata de musselina de color de taronja, amb el cinturó de pedreria, descalça. «T'he fet esperar molt?» L'Eladi s'alçà i li féu un petó darrera de l'orella. Després se l'assegué a la falda. El miracle començava. La sola presència de la Pilar el feia sentir fora del món. Poderós. (Rodoreda, 1991, p. 93).

Abans d'aquest moment dolç, suprem, evocador, amb citacions del poema «Moesta et errabunda» de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, mentre espera, l'Eladi mira per la finestra: «S'acostà al balcó i mirà a través del transparent. L'enretirà una mica: en el vidre de la banda dreta, a baix de tot, hi havia una bombolla» (Rodoreda, 1991, p. 91).

Un detall d'imperfeció, un cop més, en aquesta Arcàdia efímera que és la Barcelona de *Mirall trencat*. Pel vidre, l'Eladi veu un músic de carrer que l'enutja: «aquella musiqueta el crispà» (Rodoreda, 1991, p. 91), diu la veu narrativa. Tot seguit, havent llançat unes monedes a l'home del manubri per fer-lo marxar, contempla objectes del pis xaró de la Pilar: «li acabaven de fer mareig tots aquells bibelots, tots aquells macassars, totes aquelles tauletes...» (Rodoreda, 1991, p. 92). L'Eladi repara en esquitxos de kitsch sobre la seda pura del seu desig. Noses. Noses petites, mínimes, que haurien d'importar poc. El capítol s'acaba amb la pregunta de la Pilar a l'Eladi: «Oi que estàs content?» Lady Godiva acaba d'anunciar al seu amant que està embarassada.

Una altra amant de l'Eladi haurà estat l'Armanda, la minyona fidel, personatge de gran longevitat a la novel·la. Al capítol cinc de la segona part, l'Armanda puja a la seva cambra:

[...] tragué l'estoig de les arracades. Premé el botonet daurat i la tapa s'aixecà. L'acabà d'obrir. Aquelles arracades no se les havia pogudes posar mai per culpa d'un excés de pudor. I de la tanca. (Rodoreda, 1991, p. 154-155).

Els forats de les orelles se li han cicatritzat i, en posar-se les arracades, es fa sang. Una altra nosa, una irritació física i psicològica. I també, com a l'episodi de les abelles, una altra petita batalla entre dues dones, ara entre l'Armanda i la muller de l'Eladi, la senyoreta Sofia. Aquesta batalla es reprèn més endavant, al capítol dinou d'aquesta segona part: «Eladi Farriols de cos present».

La serventa ha dipositat damunt del pit del cadàver un ram de roses artificials amb una cinta que diu: «A Eladi Farriols, Armanda Valls.» És de nit, i la casa s'amara d'un silenci lletós. El Jesús Masdéu, el fill natural de la Teresa, vetlla el mort amb l'Armanda que entra i surt de l'escena. Fa entrada la Sofia, la dona de l'Eladi i, en adonar-se del pom de flors, s'esgarrija. No tant perquè és homenatge de la minyona i, per tant, record de les infidelitats del seu marit, sinó perquè les flors artificials són de mal gust en el món de la Sofia. La senyoreta exigeix a l'Armanda que s'endugui el pom immediatament: «Mirà el ram de roses que no havia vist i exclamà: “Què és aquest carnaval? [...] ¿Què hi fa aquest ram de roses de paper aquí sobre?”» (Rodoreda, 1991, p. 207-208).

Una cosa fora de lloc. La «Civilitat» que esclavitzava tants personatges de *Mirall trencat* és acceptada sense protesta: és llei invisible i per això mateix fèrria. També és una llei que domina a força de detall. El detall —l'etiqueta— s'imposa. Els «senyorets», com diu la novel·la, és a dir, la segona generació de la casa, la Sofia i l'Eladi, no van més enllà de les formes. La Sofia i l'Eladi són descrits baixant l'escala, cadascú per la seva banda, mentre es posen els guants; els fills els espionaven amagats rere una cortina. No hi ha contacte directe, no hi ha afecte.

La gran escena d'amor d'aquests fills «intocables» —el capítol deu de la segona part, «Ramon i Maria»— és també plena de sensualitat intangible. Rodoreda hi evoca la costa mediterrània a l'estiu: els pins, crepitants i fragants, les ginesteres (Rodoreda, 1991, p. 171), el mar aspre i blau, el sol implacable. Però el Ramon i la Maria no es toquen. La Maria s'enjogassa amb un pretendent, un tal Màrius Balsareny. El Ramon, engelosit fins a la paràlisi, els mira de lluny. La prosa d'aquest capítol és la més aventurada de la novel·la: hi llegim la sintaxi trencada que reflecteix els pensaments d'un cap emmalaltit de desig —que no sap encara que és incestuós— i de gelosia. Tot el capítol és un llarg paràgraf, amb oracions tallades, sovint sense verb:

Maria a dintre del llit blau de l'aigua i lluny una vela una barca al voltant de les bombolles de l'onada només tu i jo fins a la fi del món sols amb les tempestes cada llamp per honorar el teu nom Maria germana meva. Maria, Ramon, Màrius. Maria entre els dos nois. Màrius, prim, negre com un carboner, amb la cara de galtes begudes tallada per la rialla més blanca de la terra (Rodoreda, 1991, p. 172).

El Màrius dibuixa dues M a la sorra de la platja. El Ramon, incapaç de qualsevol llibertat, mira com una Maria enjogassada allarga els pals de les lletres. Un

altre cop la nosa més feréstega al moment que hauria de ser la culminació de la felicitat.

*Mirall trenca*t és també la història dels estralls que el pas del temps fa damunt els personatges. Poques obres de ficció hi ha on la gent envelleixi tant i on l'envel·liment sigui mostrat com una tragicomèdia: la Teresa gran, paralitzada, alcoholitzada i massa orgullosa per anar amb cadira de rodes; l'Eladi, obsedit per la lectura de Proust... I el notari Riera, home de món, amant de la Teresa, personificació de l'elegància, heroi romàntic que acaba repapiejant. Del capítol set de la tercera part:

S'hauria de comprar una llibreta i apuntar de seguida tot el que anava fent. Guanyaria temps. Per estar més tranquil posà el paperet. Feia temps li agafà la mania que algú quan ell sortia, li obria els calaixos de la taula i amb molta traça els remenava. Com que no gosava tancar-los per ofendre la Sabina ni la Roseta, es comprà un llibret de paper de fumar: n'arrencava un full, en tallava una tireta i la ficava a l'esclatxa que quedava entre el dalt del calaix i el sota de la post de la taula. Si algú li obria el calaix el paperet cauria a terra... (Rodoreda, 1991, p. 248).

El secret que guarda és un tub de pomada per amorosir la coïssor de les morenes. El notari de moda de Barcelona, l'home de rosa sempre fresca damunt la taula del seu despatx, acaba adolorit, desmemoriat i ridícul. *Sic transit gloria mundi*. El que queda d'una vida afortunada és la nosa insidiosa de les hemorroides i l'obsessió pel que puguin pensar les seves serventes.

Tornem al judici d'Arthur Terry que *Mirall trenca*t és una de les novel·les més pessimistes de Rodoreda i de la narrativa catalana. La seva explicació és breu i sembla que pensava en les desgràcies de la novel·la, en l'ensorrament de la casa de Valldaura, en «the aftermath of the war» [la desfeta de la guerra] (Terry, 2003, p. 114). Per a mi, més insidiosa és encara la idea d'inserir als moments culminants, als respirs arcàdics d'unes vides, totes aquestes noses que mosseguen enrabiades el clatell de la felicitat. El poema de Baudelaire recitat en part per l'Eladi Farriols, que comença «Dis-moi, parfois ton coeur s'envole-t-il, Agathe?» es titula «Moesta et errabunda», que vol dir, si el llatí no em falla, «trista i passatgera». Bé podria ser com concep la vida Rodoreda en aquesta gran novel·la: trista i passatgera.

Però permeteu-me una insistència, esperant que no us sigui una nosa. Havent passat revista a alguns episodis, tornem de nou al tema del pessimisme, atès que és pessimisme el que *Mirall trenca*t sembla que ofereix a primera vista: fins i tot els moments que haurien de ser feliços tenen algun inconvenient, alguna nosa. Ara bé, aquesta condició és la contrària al que Dant fa dir a Francesca dins el segon cercle infernal: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» (*Inferno*, v, 121-123). Sembla que *Mirall trenca*t ens vol fer recordar el temps infeliç dins de la felicitat o, pensant en la goma dels enagos de la Natàlia al ball de la plaça del Diamant, potser és característica de la fabulació de Rodoreda: «ricordarsi del

tempo misero nella felicità», com qui diu. Tot plegat recorda, insisteixo, el tema medieval de la roda de Fortuna: constant evolució del *regnabo* al *regno*, d'aquest a la caiguda del *regnavi* fins al capdavall del *sum sine regno*.

És sabut que Rodoreda s'inspirava en la simbologia del tarot, sobretot a *Quanta, quanta guerra...* El seu interès per l'ocultisme ha estat estudiat, entre d'altres, per Loreto Busquets i Gene Steven Forrest. També a *Mirall trencat*, hi trobaríem alguns dels arcs del tarot: el Foll (el Quim Bergadà), els Amants (el Ramon i la Maria), el Carro (del senyor Nicolau), la mateixa Roda de la Fortuna, el Penjat, la Mort, la Torre, l'Estel... Però això ens duria a un altre article i el que ara vull fer aquí és comentar l'amoralitat de la novel·la, amoralitat en la qual rau la seva originalitat o, més ben dit, la seva manipulació de les regles del joc, el seu artífici.

Em sembla més encertat dir que *Mirall trencat* és una novel·la *amoral* que no pas pessimista. I no cal que insisteixi que el concepte al·ludit és l'amoralitat, no la immoralitat, perquè tant el moralisme com l'immoralisme atorguen una importància transcendental a la vida humana que no sé trobar a *Mirall trencat*. El moralisme i l'immoralisme impliquen un sentiment transcendental de la vida; dins l'imaginari col·lectiu, podem ser bons com els àngels o dolents com els dimonis, però en qualsevol cas com àngels i dimonis som més importants que els mers humans. Moralisme i immoralisme són dues cares d'una mateixa moneda; una obra és immoral quan, i perquè, suposa una reacció moral en els lectors. Jo no veig pas que Rodoreda suposi una reacció d'aquesta mena: els fets que la novel·la presenta són allò que són, com la vida, com la vida reflectida en un mirall, això sí, un mirall esbocinat. Doncs *Mirall trencat* és una novel·la amorall. Davant moralismes i immoralismes, l'amoralisme ens deixa crus i despullats enfront de la realitat de la vida.

Evocaré ara un llibre que té si fa no fa cinquanta anys i que per a mi és de les coses més afinades que s'han dit sobre la literatura en general. Em refereixo a l'*Anatomy of Criticism* de Northrop Frye. És un text estructuralista que ha influït enormement en el meu pensament des que el vaig llegir d'estudiant. És un text dens i molt lligat per dins, de manera que em caldria molta més estona per fer-ne un resum. L'evoco, en part, per veure si un text teòric tan antic encara pot dir-nos alguna cosa, alguna cosa que permeti veure l'amoralitat de què parlo com una tècnica, com un element artíficiós.

Frye ens convida a mirar allò que les obres de ficció narren, és a dir, els arguments o històries més que no els textos mateixos. Frye comprèn (implícitament) que la literatura que hom estudia a les universitats, la Literatura amb ela majúscula, ha nascut de la literatura oral, de la cançó i de la rondalla i que, per tant, és reveladora d'uns mecanismes mentals de la cultura o de la humanitat. El seu llibre, a més, estudia les obres independentment del gènere literari (i fins a un cert punt també amb independència de la qualitat que se'ls sol atribuir); és a dir, que no li fa res si una obra és en prosa o en vers, o si és escrita per a l'escena o per al cinema, si és popular

o feta de cara als intel·lectuals. Importa allò que les obres expliquen. I prou. Frye va comprendre que la literatura, per excelsa que sigui, ha nascut de la cultura popular: dels mites, de les rondalles, de les cançons. Fent l'anatomia de l'aprenentatge de la literatura, Frye ens crida a l'examen. El seu acostament ens pot ajudar a respondre a la qüestió del pessimisme, de l'amoralitat (o del que sigui) de *Mirall trencat* —ens obre la porta a una comprensió. No pas, no és Frye ni vull ser jo càndid ni naïf, no pas a «la» comprensió —cada lector es farà la seva—, sinó a aprofundir la comprensió individual. Frye, a més, convida a reflexionar sobre la relació entre personatge i narració; encara que no ho digui explícitament, el seu llibre ens fa veure que els personatges arquetípics són resultat d'arguments arquetípics, independentment de la cura de llur dibuix i de llur complexitat psicològica. En altres paraules: el *miles gloriosus* més tronat, si el passem a una estructura argumental inesperada, ens pot aparèixer com un retrat fi i original.

Anatomy of Criticism són quatre llargs assajos que es miren el fenomen que anomenem literatura des de quatre òptiques relacionades entre elles i que Frye anomena teories: teoria modal, teoria ètica, teoria arquetípica i teoria retòrica. De moment, m'interessa la teoria arquetípica o teoria dels mites (o, com diu Frye, a la grega, dels *mythoi*). En aquest assaig, es mira la producció literària —naturalment la que Frye coneix, l'occidental, però amb un coneixement de la matèria molt estès, diguem-ne enciclopèdic— segons el camí que segueixen els arguments de les narracions i els distribueix en comèdia, romanç o melodrama, tragèdia i sàtira. Grosso modo podríem dir que anomenaríem comèdia una història que ens mostra el pas d'un desordre a un ordre, d'un caos a una estabilitat social; Frye relaciona la comèdia amb la primavera: el pas del fred i la foscor de l'hivern a la llum i als ametllers florits, a l'aroma d'arç, a les abelles i a les glicines. En la comèdia, gènere vivíssim que perdura no solament en llibres i obres escèniques, sinó també en milers de pel·lícules de Hollywood i d'arreu, l'heroi és un xitxarel·lo que tot i la seva congènita falta de senderi aconsegueix fer un casament sexualment satisfactori i econòmicament avantatjós. Triomf, doncs, del deixar fer i de la fortuna.

L'oposat a la comèdia, la tragèdia, és el gènere on el personatge principal, tot i el seu discerniment i seny, acaba malament, i Frye l'associa amb l'hivern: el pas dels daurats de la tardor al negre de les nits llargues. Triomf, doncs, de la mala fortuna i de les factures que vencen. Per acabar de quadrar la cosa, Frye parla del gènere del «romance» o història d'aventures com a gènere d'estiu (són «romances» tots aquests pseudowagnerianismes que han tornat a posar-se tant de moda com allò d'*El senyor dels anells* i *Les cròniques de Nàrnia*, i també ho són els melodrames); i parla de la sàtira com a gènere d'hivern. Tot això ho resumeixo bàrbarament, perquè només cal, ara per ara, una cosa i és que la distribució genèrica de Frye ens permetrà copsar alguna cosa de l'artifici de *Mirall trencat* considerant allò que la novel·la conta.

Clarament, *Mirall trencat* no és ni romanç ni sàtira. És, doncs, comèdia o és tragèdia? No sembla ser ni una cosa ni l'altra, però cal tenir en compte aquests gèneres per comprendre-la. La comèdia provoca una mena d'èxtasi o absorció i per això la pensem com a riallada. La tragèdia, és clar, provoca catarsi i, per tant, plors.

Ara bé, jo aniria una mica més enllà de la divisió quadripartida de Frye i reduiria el seu sistema a una dualitat: redempció i retribució. Les narracions se solen distribuir en obres que ofereixen o bé l'una o l'altra; o bé perdó o bé càstig. Penseu en narratives i veureu que sempre —gairebé sempre, ben entès— hi ha un personatge central que acaba o bé redimit o bé castigat, és a dir, o bé reintegrat a la societat, a la comunitat, o bé desplaçat i expulsat del grup social: la Colometa/Natàlia d'una banda i Èdip o Dràcula de l'altra. El gènere de la comèdia és, ben mirat, el gènere de la redempció: el poca-solta de l'heroi és qui acaba amb dona i fortuna, és a dir, es corona d'una mena d'èxtasi. De vegades, la redempció és irònica: el moment de perdó, o benedicció, diguem-ne diví arriba massa tard. Això és el que passa en moltes novel·les de detectius, al gènere anomenat negre que juga entre tragèdia i comèdia: el detectiu, per exemple, acaba descobrint l'autor de la malifeta, però no aconsegueix impedir unes morts ni aconsegueix que se li doni el crèdit de la descoberta del culpable. Les novel·les de Graham Greene, posem per cas, com la seva *The Quiet American* [*L'americà callat*], solen abraçar-se també a redempcions iròniques. En qualsevol cas, no són novel·les amorals. Greene, notablement per cert, posa els seus protagonistes en la cruïlla d'un dilema moral, fent-los escollir entre allò que és correcte i noble i allò que és bo, tot suggerint que el camí cap a una opció o una altra no és pas el mateix.

L'acabament amb retribució —amb càstig— és més clarament moralista, o si més no així ho va veure Aristòtil i ho hem anat repetint segle rere segle fins a Frye (i fins a mi): l'heroi tràgic té un defecte greu (*hamartia*, en el terme d'Aristòtil), hi ha hagut un transvasament (*peripéteia*) i un descobriment o revelació (*anagnòrisis*), tot plegat per donar-nos la nostra *katharsis*. Segons aquest model, són més tràgiques les novel·les de Simenon o les pel·lícules de Roman Polanski que *Mirall trencat*.

Mirall trencat no és tampoc, doncs, una tragèdia i amb la mateixa anagnòrisi podríem dir que no té res de comèdia. Simplement, a *Mirall trencat* no hi ha ni estructura de redempció, com trobem a tantíssimes novel·les del tipus de Bildungsroman, incloent-hi *La plaça del Diamant*, ni estructura de retribució. Allò de *Mirall trencat* que més s'acosta a aquest model de tragèdia que he esbossat matusserament és la història de l'amor incestuós entre el Ramon i la Maria, amb la mort de la Maria —un altre suïcidi, per lligar amb el de la Bàrbara al començament de la novel·la— i l'exili, la mena d'exili o expulsió, del Ramon. Però aquest episodi tràgic, amb la seva anagnòrisi retardada, no culmina la novel·la. Perquè evidentment *Mirall trencat* no culmina sinó que decau, es desfà, mor. Rodoreda ens deixa sense èxtasi

i sense catarsi. *Mirall trencat* trenca amb els motlles consagrats i reconeguts de redempció i retribució. Com la vida mateixa, ens fa espectadors de guanys i de pèrdues, de muntatges i d'enderrocs, de felicitats i d'infelicitats, i de noses, de naixements i de morts. Tot plegat ens diu una cosa que fins la literatura més tètrica s'espanta de confessar: que la vida humana no difereix, essencialment, de la de la rata, de la de qualsevol ésser vivent que ha arribat en algun moment a creure's etern, a creure's al capdamunt de la roda de la fortuna. I és precisament l'episodi de la rata el que clou l'obra.

Però abans que ens posem mòrbidament moixos val la pena considerar el que hi ha de positiu en l'esllavissada que descriu i narra la novel·la. Rodoreda ha portat la seva literatura més enllà del bé i del mal. Amb *Mirall trencat*, la novel·la es fa adulta, és a dir, deixa de ser novel·la de creixement, deixa de ser Bildungsroman. Sembla que l'autora era conscient d'aquesta maduresa. Per a la publicació de *Mirall trencat* el 1974, Rodoreda va escriure un pròleg, certament deambulatori i poc estructurat, però alhora revelador de les seves intencions i de la seva trajectòria com a escriptora. Ella mateixa clou el pròleg reconeixent la seva excepcionalitat i falta d'estructura. Acaba dient: «He parlat de mi i de coses essencials en la meua vida, amb una certa manca de mesura. I la desmesura sempre m'ha fet por» (Rodoreda, 1991, p. 28).

Deixant de banda la coqueteria d'aquestes paraules, el pròleg és revelador. *Mirall trencat*, diu, té una gènesi anterior fins a *La plaça del Diamant*; és, doncs, una obra gestada amb lentitud, madurada. Ja n'havia avançat algunes idees amb l'obra dramàtica *Un dia*, obra integrada fa poc en un muntatge escènic, *Un dia*, *Mirall trencat* de Manel Molins i Ricard Salvat. Trobem, en el pròleg de Rodoreda, la poètica —la poètica narrativa, ben entès— de l'autora. Escriu ella, famosament:

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 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, 1991, p. 12).

I conclou: «És a dir, el personatge d'una novel·la pot saber què veu i què li passa, l'autor no» (Rodoreda, 1991, p. 13).

A primera vista, això sembla prou contundent i recorda el consell que es dona als aprenents d'escriptor en terres anglòfones: «Show, don't tell» —que podríem traduir com: «fes-ho aparèixer, no ho diguis.» Però, ben mirat, la mateixa autora no segueix els seus consells potser perquè és difícil de resistir la temptació, en una novel·la que té un narrador forà als personatges, com és el cas de *Mirall trencat*. Per inconseqüent que ens sembli quan en fem l'anàlisi, un narrador omniscient sempre

es pot treure un as de la màniga i revelar-nos les intimitats més amagades dels personatges. I aquest és el cas. Un exemple: al primer capítol de la novel·la, quan la Teresa i el senyor Nicolau surten de cal joier Begú, aquest, en veure'ls marxar, es fa una reflexió que, divinament, no és cap secret per a l'autora narradora: «El senyor Begú els acompanyà fins a la porta. “Què n'hi deu haver fet guanyar de diners, la borsa!”, pensava.» (Rodoreda, 1991, p. 39).

Així, Rodoreda o la veu narrativa saben què pensa un personatge. Igual que saben i ens diuen que l'Eladi es crispa davant dels bibelots i macassars de la seva concubina. Aquests exemples no són pas únics. La mateixa autora/prologuista, a l'hora de posar casos en els quals «un autor no és Déu», recorre a *La plaça del Diamant*, és a dir, a una narració en primera persona, a una història contada pel seu personatge principal, quan aquest bé podria contar-nos sense aixecar sospites que pensava o sentia una cosa o una altra. Com remarca Carles Miralles, la tècnica indirecta de Rodoreda és evident a *La plaça del Diamant*: «ni un mot diu la tristesa, com se sent ella» (Miralles, 2007, p. 182), o sigui que això de no ser Déu consisteix a amagar les declaracions òbvies dels sentiments dels personatges, no els seus pensaments.

Tot plegat, però, fa sospitar que potser el significat d'«un autor no és Déu» podria ser un altre. Podria ser que un autor no és el Déu jutge de l'Antic Testament. Un autor no jutja i aquest és el cas de la narrativa rodorediana. D'aquí, l'amoralitat de *Mirall trencat* i el seu deseiximent dels gèneres o *mythoi* tradicionals, de comèdia i de tragèdia, de redempció i de retribució. I, doncs, la seva originalitat.

Per concloure, no crec que l'originalitat de *Mirall trencat* ni la fascinació que la novel·la ha exercit damunt de tants de lectors derivin del pessimisme de l'autora. Ni crec que el pessimisme ni la guerra del 1936, malgrat el respecte que sento per les opinions crítiques de l'enyorat Arthur Terry, tinguin gaire a veure amb l'efecte que produeix la novel·la. Com és habitualment el cas en Mercè Rodoreda, ens trobem colpits per allò que és, al cap i a la fi, artífici. I és l'artífici, o l'art, allò que més ens fa veure una obra com la vida mateixa. En aquesta obra, l'artífici consisteix en l'exploració que fa l'autora dels seus personatges més enllà del bé i del mal, sense jutjar-los, sense abocar-los al càstig, sense buscar-ne la redempció. Aquesta actitud, que he qualificat d'amoral, és reforçada per una altra separació: la desinhibició de l'obra dels gèneres tradicionals. Aquests dos elements es combinen i es complementen i així donen vida als personatges. Alliberant-los, els fan creïbles, humans. És la veritable creació. Potser per això va costar tant l'escriptura de *Mirall trencat*, com ens diu l'autora al pròleg tan esmentat, i potser per això aquesta novel·la marca l'inici de l'època madura de Rodoreda. I potser per això m'ha fascinat durant tant de temps.

BIBLIOGRAFIA

- ARNAU, Carme (1997). «El mirall a *Mirall trencat*». A: *Memorials ICD 1993-1996*. Barcelona: Institut Català de la Dona, p. 155-161.
- BUSQUETS, Loreto (1987). «The Unconscious in the Novels of Mercè Rodoreda». *Catalan Review*, núm. II, 2, p. 101-117.
- FORREST, Gene Steven (1992). «Myth and Antimyth in Mercè Rodoreda's *Quanta, quanta guerra...*». A: *German and International perspectives on the Spanish Civil War*. Edició a cura de Luis Costa *et al.* Columbia: Camden House, p. 367-375.
- FRYE, Northrop (1969). *Anatomy of Criticism*. Nova York: Atheneum. [Primera edició: Princeton: Princeton University Press, 1957]
- MIRALLES, Carles (2007). «“En el forat de la mort”. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa». A: *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. A cura de Jordi Malé i Eulàlia Miralles. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 179-188.
- ORS, Eugeni d' (1982). *Glosari*. A cura de Josep Murgades. Barcelona: Edicions 62.
- RODOREDA, Mercè (1991). *Mirall trencat*. Barcelona: Club Editor [Jove].
- TERRY, Arthur (2003). *A Companion to Catalan Literature*. Londres: Tamesis.
- WILDE, Oscar (1948). *The Picture of Dorian Gray*. A: *The Works of Oscar Wilde*. A cura de G. F. Maine. Londres; Glasgow: Collins.