

***La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda. La fosca i la llum: una poètica de la mirada**

CARME ARNAU
Historiadora i crítica literària

RESUM

La plaça del Diamant (1962) és una novel·la dominada per la mirada innocent de la protagonista, Colometa —títol inicial de l'obra. D'una banda, un dels seus trets més destacats resulta, precisament, la valoració d'aquesta innocència, refugi d'una novel·lista que va viure dues guerres i un llarg exili. De l'altra, destaca, també, la importància de les tècniques pictòriques, en una autora que, molt atreta per la pintura, va pintar, també, seguint autors innovadors, Miró i Picasso, sobretot. A *La plaça del Diamant*, els carrers i les places de Barcelona assoleixen un gran relleu, així com les cases, amb els atuells que s'hi troben, descrits d'una manera alhora visual i essencial, com en Cézanne. I des de la mirada de Colometa, una dona abstreta, com les representades per Vermeer, que també pintà objectes amb delicadesa i precisió. En les descripcions rodooredianes, de fet, els colors resulten decisius, així com la llum, els reflexos i les ombres, com en la pintura. També, un motiu recurrent, el crit, s'hi relaciona, un crit present en Goya, Picasso, Bacon... El crit de Colometa, de còlera, de ràbia i d'impotència, representació, en definitiva, d'una condició humana tràgica, tema central de la producció d'una autora plenament integrada en un segle xx europeu, descrit com de tenebres.

RESUMEN

La plaça del Diamant (1962) es una novela dominada por la mirada inocente de la protagonista, Colometa —título inicial de la obra. De una parte, uno de sus rasgos más destacados resulta, precisamente, la valoración de esta inocencia, refugio de una novelista que vivió dos guerras y un largo exilio. De otra parte, destaca, también, la importancia de las técnicas pictóricas, en una autora que, muy atraída por la pintura, pintó, también, siguiendo autores innovadores, Miró y Picasso, sobre todo. En *La plaça del Diamant*, las calles y las plazas de Barcelona consiguen un gran relieve, así como también las casas, con los enseres que hay en ellas, descritos de una manera a la vez visual y esencial, como Cézanne. Y desde la mirada de Colometa, una mujer abstraída, como las representadas por Vermeer, que también pintó objetos con delicadeza y precisión. En las descripciones rodoredianas, de hecho, los colores resultan decisivos, así como también la luz, los reflejos y las sombras, como en la pintura. También, un motivo recurrente, el grito, se relaciona, un grito presente en Goya, Picasso, Bacon... El grito de Colometa, de cólera, de rabia y de impotencia, representación, en definitiva, de una condición humana trágica, tema central de la producción de una autora plenamente integrada en un siglo xx europeo, descrito como de tinieblas.

ABSTRACT

La plaça de Diamant (*The Time of the Doves*) [1962] is a novel dominated by the innocent gaze of the main character, Colometa – who gave the novel its initial title. On the one hand, one of its most notable traits turns out to be precisely the evaluation of this innocence, the refuge of a novelist who lived through two wars and a long exile. On the other hand, the importance of the descriptive techniques also stands out, coming from an authoress who was strongly attracted to painting and also painted. She was a follower of the more innovative artists, Miró and Picasso in particular. In *La plaça del Diamant* (*The Time of the Doves*), the streets and squares of Barcelona are given great prominence, and the houses too, with all their contents, described both visually and in essence – like in a Cézanne – through the eyes of Colometa, an introverted woman, like those painted by Vermeer, who also paints objects with delicacy and precision. In fact, in Rodoreda's descriptions the colours are decisive, and also the light, the reflections and the shadows, like in a painting. In addition, she interweaves a recurring motif, the scream, a scream present in Goya, Picasso, Bacon... Colometa's scream, of anger, of rage and impotence; the representation, in short, of a tragic human condition, the central theme in the work of a writer who was fully integrated into the European 20th century, described as shrouded in darkness.

I

A *La plaça del Diamant* (1962), Mercè Rodoreda crea un personatge del tot convincent que explica un fragment decisiu de la seva vida, la joventut, quan era coneguda amb el sobrenom de *Colometa*, títol inicial de la novel·la. Es tracta d'un diminutiu que acostuma a infantilitzar, petit colom, i que, sobretot, fa present al lector aquest ocell, amb significats diversos i contraposats —pau, amor, luxúria...—, en tot cas una imatge ben concreta, lligada d'entrada a Barcelona, on Rodoreda va viure fins al 1939.¹ De fet, va ser Joan Sales qui va insistir en el canvi de títol, mentre que l'escriptora volia conservar-lo i li escriu, per remarcar aquest interès: «si no és per raons de caràcter comercial voldria conservar el títol per raons profundes. No és el títol el que fa la novel·la sinó que és la novel·la la que fa el títol» (17 de gener de 1961).² Mantenir *Colometa*, al costat del seu nom, obrint la novel·la, sembla, doncs, important per a ella. Es tracta d'un sobrenom imposat a la protagonista, de nom Natàlia, al primer capítol, la nit de la festa major, a la plaça del Diamant —títol amb què es publicà, finalment. Un sobrenom del qual la protagonista només es podrà desempallegar, al darrer capítol i en el mateix escenari, en fer-se de dia, en aquest cas, i després de poder-hi deixar escapar un crit fort, d'infern, ens diu. I després d'haver escrit, també, *Colometa*, amb un ganivet i en lletres de diari, a l'entrada del pis on ha viscut, quan tothom la coneixia amb aquest sobrenom. Com si amb la signatura volgués afirmar el seu pas per la vida, deixar-ne constància, si més no. O com si fos el nom d'una làpida, el d'una morta, ella mateixa amb aquesta identitat, una figura poc valorada, invisible per a gairebé tothom, sense ni tan sols cognom. Per al record, amb l'escriptura. De fet, colom, crit i ganivet es repeteixen i lliguen estretament, des de l'inici fins al final de la novel·la d'una autora molt rigorosa amb l'escriptura, que ha definit la novel·la, de manera ben encertada, afirmant que són paraules. Pel que fa als coloms, fins i tot, s'apunta la metamorfosi de *Colometa* en aquest ocell, que la representa d'una manera cada cop més profunda, amb un cromatisme contrastat, que resulta decisiu en l'estil de Rodoreda de postguerra; i, així, podem llegir: «Amb la cara com una taca blanca damunt del negre del dol», i concreta, després, «amb els ulls rodonets i el bec amb els foradets per nas al capdamunt.»

1. A l'única novel·la d'abans de la guerra acceptada per Rodoreda, *Aloma* (1938), al centre de la ciutat, la plaça de Catalunya, hi proliferen els coloms, uns coloms presents també en els colomars de terrats i patis barcelonins. D'altra banda, el febrer de 1949, Aragon tria la litografia d'un colom de Picasso per al pòster que anunciarà el Congrés per la Pau, celebrat a París —on llavors Rodoreda vivia— el mes d'abril, una imatge que esdevindrà, ben aviat, «el colom de la Pau».

2. Pel que fa a la correspondència Rodoreda-Sales, vegeu AMR, 5.1, 1.1.53. El meu agraïment al personal de l'Arxiu Mercè Rodoreda, amb seu a l'Institut d'Estudis Catalans, que ha simplificat la meua feina gràcies a la seva diligència.

De fet, no hi ha cap descripció física de la protagonista, només els reflexos que s'emmirallen en els vidres dels aparadors davant dels quals passa, sempre atrafegada, sense temps ni de contemplar-se al mirall ni de descriure's —diversament d'altres personatges de l'autora. Desdibuixada, sense identitat, com acostuma a passar en els retrats contemporanis —semblantment als de Rodoreda, pintora, també— en els quals els ulls ben representats, en canvi, semblen encarnar l'últim signe d'humanitat.³

Amb *La plaça del Diamant*, sobretot, Rodoreda inaugura la producció novel·lística de postguerra, després de molts anys de silenci. Tanmateix la primera novel·la que va escriure, l'any 1959, va ser *Una mica d'història* —que, retocada, va publicar, el 1967, amb un altre títol, *Jardí vora el mar*—, seguida, poc després, de *Colometa*, que va presentar al premi Sant Jordi de 1960, sense èxit. Així, si durant molt de temps, i per motivacions diverses, l'autora no ha pogut portar a terme cap novel·la, quan té cinquanta anys i un cop instal·lada a Ginebra, n'escriu dues de gairebé seguides; i ho aconsegueix, ben probablement, en centrar-se en dos escenaris barcelonins, en els de la seva infantesa: Sant Gervasi, pel que fa a la primera, i Gràcia, pel que fa a la segona —ha iniciat o projectat només una novel·la sobre l'exili. D'aquesta manera, *La plaça del Diamant* representa el tret de sortida a l'etapa de maduresa, amb la novel·la de *Colometa*, un personatge que configura tot l'univers de ficció, amb un tret destacat que atreu particularment la novel·lista: la innocència. Escriu, així, al pròleg de *Mirall trencat*:

Els personatges literaris innocents desvetllen tota la meua tendresa, em fan sentir bé al seu costat, són els meus grans amics [...]. *Colometa*, Cecília, el jardiner, Armada, Eladi Farriols, Valldaura, són, cadascun a la seva manera, personatges innocents. I que siguin innocents em basta.

Pel que fa a *Jardí vora el mar*, amb un protagonista també innocent, un jardiner en aquest cas, sense nom ni cognom, com una mena d'arquetipus, s'hi esmenta el nom d'un pintor ben conegut, Miró —que Rodoreda va valorar i fins i tot copiar—, del qual es destaca, justament, que era de Tarragona i que pintava com un nen. La novel·lista sembla, doncs, igualment interessada en aquesta innocència infantil, molt valorada des del Romanticisme fins a l'edat contemporània, en Baudelaire, en Picasso... per citar dos creadors importants per a ella. Es tracta d'una innocència relacionada, segons Michel Leiris, amic de Miró a París, amb una «[...] furiosa gana del meravellós, el desig de rompre amb la realitat corrent o, en tot cas, de transfigurar-la».⁴ Les paraules de Rodoreda per defensar el personatge de

3. Azara (2002), p. 131.

4. Balsach (2007), p. 98.

Colometa, incomprens d'entrada —com en el cas de la figura de Miró—, un personatge titllat de beneit o d'ànima de càntir en més d'una crítica del moment, són prou eloqüents; i és que, probablement, no es copsaren en el seu veritable sentit les intencions de la novel·lista que escriu, al pròleg de la vint-i-sisena edició de *La plaça del Diamant*, per defensar la mirada que ha triat com a punt de vista de la novel·la:

Veure el món amb ulls d'infant, en un constant meravellament, no és pas ser beneit sinó tot el contrari; a més, la Colometa fa el que ha de fer dintre de la seva situació en la vida i fer el que s'ha de fer i res més demostra un talent digne de tots els respectes.

Rodoreda destaca, també, el sentit modèlic del personatge central de la novel·la, que unes balances, símbol de justícia, de veritat i d'equilibri —ben presents amb aquest sentit en nombroses pintures—, gravades a l'escala on viu Colometa i que ella en pujar al seu pis sempre toca, poden representar.⁵ També Rilke, un poeta que va atreure a Rodoreda i que ella ha citat més d'una vegada, un poeta igualment interessat per l'equilibri, recorre a les balances.⁶

II

La importància dels ulls i de la mirada resulta decisiva en la narrativa rodorediana i, per assenyalar-ho, ella mateixa ha escrit, al pròleg de *Mirall trencat*: «Els ulls són el mirall de l'ànima. I del món.» Un doble mirall, doncs, de dins a fora i de fora a dins, on el que s'ha observat queda emmagatzemat, esperant l'oportunitat de fer-se un altre cop present, gràcies als ulls de la memòria, una mena d'ulls interiors, en aquest cas. Es tracta d'una memòria visual, que acostuma a ser una mena de gran rebost, de fonamental importància en tot creador i, de manera ben especial, en el cas de Mercè Rodoreda que, en respondre a la pregunta del conegut qüestionari de Marcel Proust sobre quina era la seva ocupació preferida, va contestar que mirar, mentre que va destacar que la pitjor desgràcia, per a ella, seria no poder mirar.⁷ I a *La plaça del Diamant* demostra que va observar amb penetració tot allò que l'envoltava, sobretot els anys en què va viure a Barcelona, arrelada al barri de Sant Gervasi de Cassoles, tranquil i solitari, amb el de Gràcia a prop, populós, amb botigues i mercat, escenari central de la novel·la. D'altra banda, Rodoreda demostra

5. Rodoreda escriu a Sales, el 4 d'agost de 1962: «Quan la vaig començar volia fer una novel·la sobre la condició humana, rehabilitar els que van fer la guerra de bona fe —que n'hi havia— i posar en primer pla en comptes de personatges monstres, personatges normals i plens de bondat, que encara en queden»; vegeu AMR, 5.1.1.53.

6. Bollnow (1963), p. 414-427.

7. Permanyer (1979).

posseir, també, una poderosa imaginació, perquè sap inventar el que resulta més eficaç per fer «veure» al lector el que vol narrar, aquest lector en el qual, com a bona novel·lista, sempre pensa.⁸ D'aquesta manera, s'imposa una tendència a la visualització, ecfràstica, amb més d'una tècnica pictòrica, com el cromatisme, anteriorment esmentat, decisiu a la novel·la —i, en bona part, a la producció rodolediana. Es tracta, de fet, de la construcció d'una mirada vital i, per tant, canviant: atenta i precisa, de vegades, somniadora, d'altres. Una mirada que, també, pot quedar enterbolida, alterada, per l'angoixa i per la precarietat i fregar, llavors, l'al·lucinació. Diversos filtres, doncs, fan néixer el món en què va viure immersit el personatge i, de retop, conformen una novel·la que, des d'aquesta perspectiva, esdevé canviant com un tornassol, seguint una encertada valoració d'Armand Obiols, el pseudònim de Joan Prat, que n'és un admirador incondicional, al qual, a més, Rodoreda va dedicar *La plaça del Diamant* —A J. P.— i que li escriu:

És un llibre sensacional. El vaig trobar més bo que mai: infinitament ric, inexhaurible, canviant com un tornassol. Es pot llegir indefinidament, començant per qualsevol indret. Un clàssic (10 de maig de 1962).

Un tornassol, doncs, com les plomes dels coloms que hi prolifereixen i que, per aquest motiu, sempre deixen astorada Colometa quan les contempla. I és que, com ha estat notat, som el que veiem o, a l'inrevés, el que veiem explica qui som, i fins i tot com som.⁹ En aquest sentit, sembla que per als grecs viure no era pas com per a nosaltres respirar, sinó veure, mentre que morir era, lògicament, perdre la vista. Nosaltres diem l'últim sospir, però ells es referien a l'última mirada.¹⁰ A més, per a Plató, la vista era el sentit més noble, mentre que Rilke va destacar que cal entendre l'ull com una «finestra de l'ànima»:

L'œil par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les oeuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création: qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers.¹¹

8. En el pròleg de *Mirall trencat* podem llegir: «Voldria fer veure els espasmes lentíssims d'un brot quan surt de la branca, la violència amb què una branca expulsa la llavor...»

9. Vegeu Busquets (1985), p. 303-319, on escriu: «Per al psicoanalista tot és *simptoma*, però si hi ha una cosa que parla del nostre jo global és la nostra particular i relativa manera de veure el món. La forma de donar-se l'objecte és *projecció* del subjecte, és el mateix subjecte.»

10. Paraules de Régis Débray, citades per Martínez-Artero (2004), p. 26.

11. Merleau-Ponty (1964), p. 82-83.

I si destaco aquestes paraules és perquè semblen reflectir, ben bé, la valoració rodorediana de la vista, en una autora, a més, molt marcada pels clàssics, en general —la seva obra poètica n'és un bon exemple—, i per Plató de manera especial, del qual adopta figures i imatges; i per confirmar-ho, podem llegir: «L'endemà, cap cosa, ni bonica ni lletja, no se m'aturaria davant dels ulls. Encara se m'hi aturaven les coses, totes se'm quedaven davant dels meus ulls com si abans de morir hi volguessin viure per sempre. I el vidre dels meus ulls ho prenia tot» (p. 191).¹² Colometa, doncs, decidida a morir, pensa que, d'una banda, quan això s'esdevingui ja no podrà veure mai més res, però, de l'altra, exposa que l'existència del món depèn d'una mirada que li dona vida, com si l'infantés. I notem l'animació dels objectes, una mena de meravel·lós ben rodoredià, que embolcalla d'un aire especial i com *féérique* una novel·la, d'altra banda ben tràgica, en un contrast molt efectiu. I notem, igualment, els mots emprats per Rodoreda, *vidre/ulls*, com si es tractés realment d'un objectiu fotogràfic o d'un mirall, aquest mirall que acostuma a tenir un paper destacat en la pintura, on és un objecte molt representat, de vegades per reproduir la imatge del mateix pintor o bé, d'altres vegades, com una estratègia de la composició. Sense oblidar una definició clàssica de novel·la, citada i comentada per Rodoreda al pròleg de *Mirall trencat*, justament, una definició que l'encapçala: «Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin.» I tot plegat conforma una poètica que podem denominar de la mirada. De fet, la relació entre pintura i escriptura es remunta als orígens mateixos de la literatura i només cal esmentar la dita horaciana cèlebre i profusament citada: «Ut pictura poesis», però aquesta relació sembla particularment estreta en l'època contemporània, en la qual s'ha destacat aquest lligam en bona part dels seus grans moviments artístics, perquè:

[...] non seulement la plupart des grands mouvements artistiques de la modernité mettent en oeuvre une connexion ou une traversée des domaines littéraires et plastiques, mais encore il est peu d'écrivains qui, récemment, n'aient introduit la peinture dans leur champ de réflexion ou ne l'aient incluse dans leur «faire» poétique, au rang de ce qui leur est le plus proche.¹³

Mercè Rodoreda n'és un bon exemple i, si ja m'he referit a l'esment de Miró a *Jardí vora el mar*, cal afegir-hi la presència de dos personatges que pinten, amb què es potencia una reflexió sobre la creació artística en l'època contemporània —semblantment a *Isabel i Maria*, amb dos pintors, també. Igualment trobem un pintor, Jesús Masdeu, a *Mirall trencat*, amb l'esment, a més, dels noms de diversos artistes, de Bronzino a Delacroix, sense oblidar Cranach. A *La plaça del Diamant*, protagoni-

12. Cito a partir de Rodoreda (1982).

13. Vouillox (1994), p. 20.

nitzada per menestrals, aquestes referències no serien pertinents —s'inclou, això sí, el nom de Gaudí, arquitecte ben popular, que ha donat una forta personalitat i universalitat a Barcelona, l'únic escenari de l'obra—, però repetidament es fa referència a un quadre, que fins i tot es descriu. De fet, la possibilitat de veure i l'encert de fer veure la realitat, des d'òptiques diferents, que vol dir de crear mons personals, és un dels objectius principals i màxims atractius de la literatura.¹⁴ L'artista autèntic ens ofereix una mirada personal, l'obra que la crea, de fet —tal és la visió, tal és l'obra, també s'ha destacat—, i d'això n'és ben conscient Mercè Rodoreda que, quan s'entusiasma pintant, a inicis dels anys cinquanta, destaca que mai no s'ho havia passat tan bé i que, a més, ha trobat un camí propi: «Ahir, diumenge al matí, vaig fer un cinquè quadre. *Ja tinc estil i un món.*»¹⁵

I aquest és, certament, també el seu cas com a escriptora, a *La plaça del Diamant*, una novel·la només aparentment senzilla, que la crítica nord-americana va definir, amb gran encert, com a meravellosa i estranya. De fet, és gràcies a l'explicació de la senyora Natàlia, fosa en Colometa, que el lector pot observar, convertit primer en espectacle exterior, el món del personatge, després la seva intimitat, recreada amb la mateixa voluntat visual, perquè, quan la senyora Natàlia recorda —un record essencial en l'etapa de postguerra, perquè permet la transformació dels fets evocats—, ho fa, generalment, provant de recuperar la mirada de quan era coneguda com a Colometa. I si viure vol dir veure, recordar vol dir tornar a veure. Però, d'altres vegades, des de la seva perspectiva actual, allunyada i deslligada de la identitat anterior, la protagonista es pot contemplar a si mateixa com una estranya, com si fos la figura d'un quadre, perquè es tracta, en general, de moments estàtics, sàviament compostos, d'escenes que assoleixen un sentit determinat. I llavors, més d'una vegada, es recorda abstreta, aquesta autocontemplació que Proust considera una dimensió essencial de l'obra moderna. O bé melangiosa, una malenconia que caracteritza la condició humana occidental, exiliada i mortal, que des de temps remots fins a la més immediata actualitat ha estat evocada o representada, tant en pintura com en literatura. Aquest és el cas, per citar un exemple, de quan Colometa contempla la pluja —relacionada amb la tristesa—, primer acompanyada de la seva consellera, la senyora Enriqueta, de casa seva estant, després tota sola, ja a la postguerra, en els parcs sense nom —«[...] mirava de quina manera la pluja decantava les fulles i esbadellava o tancava les flors». Mirades de dona que observen aquest autèntic espectacle, gràcies a l'habilitat d'una narradora que busca una manera diferent de veure i, evidentment, de descriure la realitat, aquest meravellós quotidià que configura la novel·la:

14. Així ho destaquen també Sánchez i Spiller (2004), p. 9.

15. Rodoreda ho escriu al seu company, que s'ha desplaçat a Ginebra, mentre que ella s'ha quedat a París, el 6 de juliol de 1953 (AMR, 5.1.1.46). La cursiva és meua.

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

De fet, la novel·la de Colometa ens pot recordar les obres de Vermeer (1632-1675), un pintor envoltat de misteri i molt valorat, que acostuma a presentar un personatge, generalment femení, concentrat en una activitat —la dona que broda, per exemple—, o bé que mira i, d'aquesta manera, acostuma a fixar un moment puntual que s'eternitza. Com en el cas de Proust, també, i és que, com ha notat Bozal, «Vermeer y Proust se centran en la construcción de ese sujeto que mira, que observa y que, al mirar, crea una realidad tan cambiante y fugaz, como permanente.»¹⁶ Gairebé tot és interior en Vermeer; les finestres no acostumen a oferir la possibilitat d'altres perspectives, sinó que tenen la funció d'il·luminar interiors. I aquest sembla, també, el cas de la novel·la rodorediana, íntima i recollida, en aquest sentit, la d'un personatge que no aparenta sentir curiositat pel món, quan no n'és el centre. Per aquest camí, a *La plaça del Diamant* es crea una atmosfera de soledat i recollit silenci, que té més d'un punt de contacte amb la dels quadres de Vermeer. Es tracta d'un silenci ben efectiu per al lector, perquè acostuma a suscitar una tensió que neix de l'oposició: quan la densitat i fins i tot el dramatisme de la vida interior contrasta amb la passivitat i la inèrcia de l'exterior. Per exemple, en un moment concret, quan Quimet marxa al front d'Aragó, on morirà poc després, Rodoreda descriu Colometa, sense pensaments, refugiada només en un gest mecànic: «Vaig tornar al menjador, em vaig asseure davant de la taula, i, amb l'ungla, vaig anar traient molles de pa antigues que hi havia en una escletxa molt grossa. I vaig passar una estona així. Fins que van trucar i vaig anar a obrir i era la senyora Enriqueta amb els nens que van estar molt contents amb les taronges» (p. 157).

El món de Colometa es desplega, d'altra banda estretament lligat als seus passeigs pels carrers del barri de Gràcia, o a la seva estada a les cases on serveix o viu, escenaris preferents, gairebé únics d'una obra protagonitzada per un personatge que, quan surt de casa seva per anar a treballar, ho fa per entrar en una altra casa. I és en aquest cas, en enfrontar-se amb una de nova, que l'escruta amb una mirada particularment atenta i, llavors, la descriu a l'interlocutor lector; sobretot la primera on va a fer feines, enrevessada, perdedora i d'un estament diferent del seu, el d'una família benestant i desvagada, en la qual destaquen els mobles d'una certa categoria que lògicament atreuen els ulls de Colometa, que viu en una casa més modesta: una

16. Bozal (2002), p. 53.

caixa de núvia decorada, un paraigüer, un piano, un moble amb potes de faune i un llarg etcètera; esmentem, però, que sovint estan fets malbé: els mobles amb corcs i els miralls esquarterats; i és llavors que ens confia: «I si parlo tant de la casa, és perquè *encara la veig* com un trencaclosques, amb les veus d'ells que, quan em cridaven, no sabia mai d'on venien» (p. 109).¹⁷

III

En la descripció de les cases, els objectes assoleixen un relleu especial, com acostuma a passar en la pintura, aquestes coses que són les «companyes silencioses de la nostra vida», segons Novalis. I Rodoreda escriu, al pròleg de l'edició vint-i-sis de *La plaça del Diamant*, per destacar-ne el relleu:

Les coses tenen una gran importància en la narració i l'han tinguda sempre, molt abans que Robbe-Grillet escrivís *Le voyeur*. A *La plaça del Diamant* de coses n'hi ha moltes: l'embut, el cargol marí, les nines de la casa dels hules... hi ha tots els detalls de mobles, de timbres elèctrics i de portes de la casa on va a treballar. Hi ha les monedes d'or de mossèn Joan que aquest dóna al Quimet per si en tenen necessitat. Hi ha les balances dibuixades a la paret de l'escala. I el ganivet, símbol sexual, amb què a l'acabament del llibre la Colometa escriu el seu nom a la porta de la casa on havia viscut.

Esmentem que, si Rodoreda es refereix a la novel·la *Le voyeur*, aquell que mira d'amagat, furtiu, Robbe-Grillet, el seu autor, pertany a una escola denominada de la mirada o *nouveau roman*, justament, perquè donava un gran relleu als objectes —i als gestos— que s'havien d'imposar únicament per la seva presència i, en aquest sentit, hi ha més d'un paral·lelisme amb algunes descripcions rodoredianes. De fet, Robbe-Grillet considera que és l'adjectiu òptic, descriptiu, aquell que s'accontenta de mesurar, de situar, de limitar, el que assenyala el difícil camí del *nouveau roman*.¹⁸ Per confirmar-ho, Rodoreda esmenta Robbe-Grillet entre els autors que l'han interessada i el valora, precisament, pel paper de la mirada: «más que por sus novelas, por su teoría de la escuela de la mirada que no es otro que el ojo de la cámara que ya había sido aplicado por Dos Pasos.»¹⁹

Ara bé, a l'hora de presentar els objectes, Rodoreda sembla tenir molt en compte, també, la manera de procedir pictòrica, ella que va destacar, en l'entrevista que li va fer Montserrat Roig,²⁰ que havia passat més hores al Louvre que no pas

17. La cursiva és meua.

18. Robbe-Grillet (1963), p. 27.

19. Respostes mecanoscrites a Víctor Claudín: AMR, 6.4.2.13/1-6.4.2.13/5

20. Roig (1976).

davant d'un mirall. Es tracta d'uns objectes no només acolorits, sinó també il·luminats i, per tant, amb ombres i reflexos; d'aquesta manera, un reguitzell d'atuell omple amb la seva presència contundent i concreta la novel·la, de manera especial, els quotidians que es troben a les cases, banyats per una llum especial que sembla retallar-los, delimitar-los de manera precisa. I, per aquest camí, assoleixen una mena d'essencialitat concreta, com en el cas de Vermeer, seguit en aquest sentit per Dalí, que l'admirava: per exemple, el pa de *La lletera* de l'holandès, per citar-ne un exemple ben conegut. Hi ha, de fet, una exigència d'atenció en les descripcions rodoredianes, semblantment a la pintura holandesa del segle XVII, i, de manera ben especial, en Vermeer, que n'és un dels representants més valorats. I és que, com ha estat notat, en aquest corrent hi ha una consideració especial pels objectes, perquè: «Cada objeto está presentado no para el uso, o como resultado de él, sino para el ojo atento.»²¹ I aquest sembla, també, el cas de *La plaça del Diamant*, on els objectes acostumen a presentar-se aïllats de les mans de les dones que se'n poden servir, de la utilitat pràctica; per tant, abastant, així, no només autonomia, sinó, fins i tot, una notable categoria. Observem que no veiem mai que Colometa cuini —ni que mengi—, si bé va al mercat, presentat com un gran bodegó amb peixos, o a menjar popets com a aperitiu, quan és jove. D'aquesta manera, la narradora s'acostuma a deslligar de l'estricta quotidianitat en el moment del record, un record que, des de la llunyania, aposta pel despullament, amb una mena de gran respecte, amor gairebé, per les petites coses de cada dia. Com en el cas de Cézanne, per posar un exemple pictòric, que acostumava a pintar les fruites per abastar una presència plena de transcendència. Es tracta d'un artista que Rilke considera una de les influències més importants que va rebre i de les pomes tan característiques del qual ha escrit:

Con Cézanne pierden todo carácter comestible, tan realmente se han transformado en cosas, hasta tal punto las hace indestructibles su pertinaz presencia. / [...] la realidad, que gracias a su propia vivencia del objeto, llega hasta lo indestructible: eso le parecía el propósito esencial de su recóndito trabajo.²²

Aquest resulta, també, un dels assoliments més notables de Mercè Rodoreda a *La plaça del Diamant*, on destaca una mateixa «presència pertinaç de les coses» amb exemples, que poden ser nombrosos, però, per citar-ne només un, el d'un cargol de mar que, com en la pintura, resulta colors, bàsicament: «Era ros, amb taques blanques, amb punxetes, amb la punta de l'acabament allisada, de nacre per dintre.» Imatge neta i d'una depurada concisió cromàtica —sense la valoració ni els senti-

21. Alpers (1987), p. 147.

22. Rilke (1985), p. 32.

ments del qui observa—, el cargol és vist, alhora, com a misteriós, com en una coneguda pintura del simbolista Odilon Redon, que el representà així, aïllat i com secret, de color delicat, en un clarobscur que el pintor considera fonamental per crear la suggestió onírica que buscava.²³

I per assenyalar la gran importància dels objectes, només en iniciar-se *La plaça del Diamant*, se'ns acosta, en una mena de zoom fotogràfic o primer plànol cinematogràfic, en aquest cas, un utensili ben concret, unes cafeteres, presentades des de la mirada de Julieta, que ja les havia vistes «precioses, blanques...». Només posteriorment, Colometa es descriurà a si mateixa, ella també, vestida de blanc, de dalt a baix; aquesta manera de procedir sembla pròpia de la pintura: evocar un objecte i, immediatament després, un personatge, tots dos amb el mateix color; aquest és el cas, també, d'una coneguda pintura de Cézanne titulada, justament, *La femme à la cafetière*, on una dona gran és representada al costat d'una cafetera, ambdues de les mateixes tonalitats, blau gris aquí. I és que, a *La plaça del Diamant*, els objectes assoleixen un gran relleu, més que no pas les persones —caricatures, sovint—, uns objectes que acostumen a ser taques cromàtiques, com he destacat, amb el relleu del color blanc, el de la llum, en la pintura —representació de la innocència, a la novel·la—: un embut blanc amb un voraviu blau marí, unes xicres per prendre la xocolata, també blanques i gruixudetes, i un llarg etcètera.

Lògicament, destaquen els aparadors, plens d'objectes, un imant per als ulls àvids de Colometa, sobretot el de la casa dels hules, amb nines, la joguina més característica de les nenes, on sempre s'atura a mirar-les, un aparador que sembla assenyalar la seva candidesa, aquest lligam estret i valorat amb la infantesa; es tracta d'unes nines plenes de vida, també, de les quals es remarquen els ulls i, sobretot, la lluiïssor de xarol —abans s'ha apuntat que el portamonedes de Colometa era d'hule i els braçalets de pasta, tot blanc—, aspecte matèric, ben important en la pintura també. Així, és com si Colometa es trobés, de nou, davant de l'aparador, mirant-lo; aquest mirar, aquest observar que sembla, al final, el més important que ha fet al llarg de tota la seva joventut, si més no en el record:

Les unes estaven dintre de caps ajagudes, amb els ulls tancats i els braços tranquils al costat del cos. Les altres dintre de caps aguantades dretes, amb els ulls oberts, i també hi havia les més pobres, les que tant si estaven ajagudes com dretes sempre miraven. Vestides de blau, de rosa, amb punteta arrissada al voltant del coll, amb llaços a la cintura caiguda, amb els sotes de tarlatana per estarrufar. Les sabates de xarol brillaven a la claror (p. 82).

23. Vegeu, per exemple, Chipp (1995), que destaca unes paraules de Redon: «Mi único propósito: instilar en el espectador, gracias a seducciones totalmente inesperadas, todas las evocaciones y fascinaciones de ese mundo desconocido que está en las fronteras del pensamiento», p. 133.

Moment puntual com una congelació del temps, l'animació li confereix un aire màgic, ben especial; de fet, García Márquez, admirador de *La plaça del Diamant*, que considera la novel·la com la «más bella que se ha publicado en España después de la guerra civil», va destacar la valoració rodorediana dels objectes a la novel·la amb aquestes paraules:

Conocí esta declaración mucho después de que su autora me hubiera deslumbrado con la sensualidad con que hace ver las cosas en el aire de sus novelas, mucho después de que me hubiera asombrado la luz nueva con qué las iluminan sus palabras.²⁴

Realment, trobem una «llum nova», una llum personal, doncs, en les descripcions rodoredianes i, per aquest camí, s'arriba al cor de les coses; és en aquest sentit que Merleau-Ponty, l'autor de *L'œil et l'esprit*, obra anteriorment citada, ha destacat que mirar un objecte és, justament, anar-lo a habitar. D'altra banda, i per assenyalar la importància cabdal de la mirada, una mirada que depèn també de la situació anímica d'aquell qui observa —aquest tornassol—, quan les circumstàncies històriques i personals esdevenen tràgiques, sense menjar i plena d'angoixa, la visió que té Colometa de l'aparador és tota una altra: «A la botiga dels hules em vaig aturar a fer veure que mirava, perquè si vull dir la veritat he de dir que no veia res: només taques de colors, ombres de nina» (p. 179).

IV

Però, retornant a la relació amb Vermeer, en la vista que l'artista pintà de Delft —que Marcel Proust considera el quadre més bell del món— sobresurten les taques de sol que il·luminen aquest paisatge urbà, en un moment ben concret del dia, perquè el rellotge assenyala les set hores i deu minuts. Sense arribar a aquesta exactitud, Rodoreda també basteix un món, narratiu en el seu cas, en què la claror és igualment primordial, una claror determinada pel temps atmosfèric i per la il·luminació del moment evocat, irrepetible així. I és que, amb un canvi de llum, un mateix escenari es transforma de manera substancial, n'esdevé gairebé un altre. I més d'un pintor ho ha demostrat, amb obres força diferents les unes de les altres, malgrat representar un mateix indret; per exemple, la catedral de Rouen de Claude Monet, pintada en diferents moments del dia. També Colometa és conscient de la importància de la claror i, així, un dia particularment important per a ella, un dia festiu, en què no va a treballar a casa d'Antoni, l'adroguer, sinó que ell li vol demanar si s'hi vol casar, la porta de la botiga, per on els dies de cada dia entra llum, està tancada; moment

24. García Márquez (1983), p. 11.

puntual, cosa que requereix evocar la llum determinada d'aquell dia: «Em va dir si volia fer el favor d'entrar. I em va fer passar endavant i em feia estrany, perquè, sense la claror que els altres dies venia de la botiga oberta, a través de la cortina de canyetes, tot estava canviat i semblava una altra casa. Tenia el llum del menjador encès» (p. 204).

D'altra banda, sense ombra no hi ha vida; l'ombra n'és una representació, una ombra que, en un altre ordre de coses, es va considerar l'origen de la pintura.²⁵ Així, si l'autora evoca els colors, també destaca les ombres, tan importants en la pintura, semblantment als reflexos. Els coloms en són també creadors, descrits així, gairebé com un motiu pictòric: «Arrencaven com un vol d'ombres i de llum i volaven damunt dels nostres caps i l'ombra de les ales ens tacava la cara» (p. 127); «Dos o tres van alçar el vol i contra el color emmaduixat de la posta tots eren negres» (p. 136). Pel que fa als reflexos, igualment decisius, la parada de la peixatera, on Colometa compra, esdevé un autèntic bodegó, amb peixos en aquest cas, amb els precisos reflexos d'una bombeta que s'hi emmiralla. Moment puntual, presentat de manera personal i distorsionada, com en una mena de metamorfosi floral, fins i tot Colometa té aquí la sensació de trobar-se davant d'un quadre: «La meva peixatera, amb dents d'or i rient, pesava palangres i a cada escata hi havia, petita que gairebé no es veia, la bombeta que penjava damunt de la panera de peix. Les llís-seres, les lluernes, els llobarros, les escòrpores de cap gros, que semblaven acabades de pintar amb les espines a la ratlla de l'esquena com les punxes d'una gran flor...» (p. 90).

Mentre que, d'altres vegades, ens acostem a una pintura de gran detallisme, com si els ulls de Colometa fossin els d'un entomòleg expert, com si se servissin d'una lupa o, seguint un efecte de zoom, s'acostessin al subjecte o a l'objecte; ho podem comprovar quan, per exemple, descriu la cara d'Antoni, amb una il·luminació determinada, notem-ho, també ben precisa: «Es veia que s'havia afaitat de poc i s'havia fet un tall petit vora de l'orella. A la llum ennuvolada els foradets de la verola semblaven més enfonsats a dintre de la pell. Cada foradet rodó amb una pell més nova, una mica més clara que la pell que es té del néixer» (p. 204).

Així, tenint en compte la importància de la il·luminació, és gairebé lògic que la narradora descriu, de manera detallada, els llums de les dues cases on viurà, la de la casa de Colometa i la de Natàlia, les dues identitats lligades als dos matrimonis —una duplicitat ben característica de la manera de compondre rodorediana—, l'una closa, l'altra tot just encetada. Tot doble, doncs. El de la casa colomar del carrer Montseny, sota terrat, amb coloms; i el de la casa botiga, a peu pla, fosca com una ratera —el que li semblarà realment a Colometa, que s'hi sentirà presonera—, amb

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

rates, a més, en la qual, per la foscor dominant, el llum serà lògicament encara més important. I notem que, si els coloms han representat el neguit de Colometa, les rates encarnen el d'Antoni; els animals, de fet, es lliguen de manera estreta a les vivències dels personatges i, de vegades, fins i tot, els representen. El llum del pis del carrer Montseny té un aspecte modernista: «...de ferro, amb un serrell de seda de color de maduixa, tot plegat penjat al sostre per tres cadenes de ferro ajuntades amb una flor de ferro de tres fulles» (p. 50);²⁶ il·luminant-lo, Quimet hi dibuixarà plànols per a mobles estranys, o números per a projectes quimèrics, mentre el serrell li farà ombra: «l'ombra del serrell de color maduixa li queia damunt de la cara...». El de la casa botiga, en canvi, sembla més aviat noucentista: «Era un llum que feia bola de porcellana, trabucada avall, aguantada al sostre per sis cadenes de llautó. El serrell de la mitja bola era fet de canonets de vidre blanc com la bola» (p. 204). Per la manca de claror d'aquest habitatge, s'insisteix en la descripció de les finestres, generalment l'entrada de la llum, amb la possibilitat de les dones que es troben a casa de veure passar gent, però ja he avançat que aquest no és pas el cas de Colometa, que sembla poc curiosa, sense oblidar que: «Una finestra, sempre fosca, donava a un celobert: també hi donava la finestra de la cuina. Era un menjador, el menjador, amb dues finestres, perquè l'altra finestra donava a la botiga i aquesta finestra sempre estava oberta per saber què passava a la botiga quan l'adroguer era al menjador» (p. 195-196). D'entrada, la narradora descriu de manera minuciosa aquesta nova casa, com ha descrit la primera on va a treballar —sense aturar-se en el llum—, però, en canvi, habitar-hi voldrà dir acostumar-se a l'escassa claror, acceptar-ne la foscor: «De mica en mica, tot i que em costava, m'anava fent la casa meua, les coses meues. La fosca i la llum. Sabia les clarors del dia i sabia on queien les taques de sol que entraven pel balcó del dormitori i de la sala: quan eren llargues, quan eren curtes» (p. 217).

També el temps atmosfèric, remarcat repetidament, resulta essencial, com si es tractés del fons d'una pintura. De fet, gairebé sempre es remarca el temps que fa perquè és aquesta concreció, justament, la que permet abastar el segell inimitable del que és real, la manifestació del que mai més no es repetirà: «la présence fuyante et singulière d'une heure, d'une lumière, d'une couleur, alors que le temps du calendrier insiste au contraire sur le retour régulier des heures et des saisons et, excluant toute avance ou tout retard, abolit la singularité des instants dans l'application méticuleuse d'un horaire».²⁷ Per aquest motiu, probablement, a *La plaça del Diamant* no s'acostuma a al·ludir als dies concrets de la setmana, o als mesos de l'any, malgrat algunes excepcions per evocar el temps històric, en general —l'abril de la procla-

26. Aquest llum ens recorda el que es troba damunt de la taula del menjador del Casal Gurguí, segons la fotografia, en què veiem la nena menjant amb els pares i l'avi. AMR.

27. Clair (2006), p. 26.

mació de la República, el juliol de la revolta... Recordem que si en el lema de la novel·la destaca un únic mot, *vida* —«My dear, these things are life»—, és la vida, justament, la que aconsegueix crear l'autèntic artista, com ho és Mercè Rodoreda. D'aquesta manera, la novel·la esdevé vivent, perquè com va destacar, amb encert, el pintor Bonnard, «il ne s'agit pas de peindre la vie, il s'agit de rendre vivante la peinture».²⁸ I aquest és, certament, el cas de *La plaça del Diamant*, una novel·la plena de vida, aconseguida, en bona part, gràcies a estratègies diverses, pictòriques: colors, llums, ombres, reflexos...

Ara bé, si els objectes són sovint descrits en la seva precisa concreció, aïllats de la imaginació de qui els contempla, com hem vist, d'altres vegades la intimitat de qui mira resulta essencial. I és que, com va destacar amb encert Leopardi al *Zibaldone*: «Trista és aquella vida (i tal és la vida generalment) que no veu, que no sent, que no percep sinó els objectes senzills, aquells dels quals només l'oïda i els altres sentits reben les sensacions.»²⁹ I en aquest sentit, la vida de Colometa no és pas trista perquè sap copsar, també, la «meravella» del món quotidià que l'envolta; d'aquesta manera s'esdevé, per exemple, quan en treure la pols al cargol de mar, abans descrit d'una manera despullada, sempre l'escolta atentament, amb què una feina quotidiana s'ennobleix. El paral·lelisme amb Ruyra, a qui la novel·lista considera un dels seus referents literaris, esdevé llavors evident, ell que, també, creà personatges plens d'innocència; comparem, si més no, les descripcions que els dos autors fan d'un objecte semblant. Rodoreda escriu:

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

Mentre que, en el cas de Ruyra, més explícit, podem llegir:

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

28. Clair (2006), p. 57.

29. «Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se no che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (30 Novembre (1828), 1ª Domenica dell'Avento)»; Leopardi (1938), p. 1231.

*I efectivament en aquells temps d'innocència, que en feien somniar, de coses, el soroll d'un corn!*³⁰

D'altra banda, la mirada de Colometa no és pas convencional, perquè sap copsar, també, la bellesa d'allò que comunament es menysté, o poc atractiu; una mirada que, a més, no es gira mai per defugir el que es considera fins i tot repulsiu, i sembla així com impassible, oriental. És el cas d'uns ous d'escarabat dels quals es destaca el color de caramel, dolços, doncs, com en una sinestèsia, a partir d'aquesta comparació també cromàtica. I, de manera ben especial, una rata esventrada que, observada atentament, sense prejudicis, esdevé una imatge plena d'una original bellesa, gairebé una miniatura delicada, com ho assenyalen diversos diminutius i uns colors degradats, ben pictòrics: «L'havia caçada una ratera d'aquelles que es disparen i l'havia trinxada ben bé pel mig. I l'havia rebentada i li sortia una mica de budell barrejat amb sang i pel foradet de baix de tot li sortia el morret d'una rateta del néixer. Tot era molt fi: el color, els dits de les manetes i la blancor del pèl de la panxeta que no era ben blanc, però que ho semblava perquè era d'un color gris bastant més clar que l'altra part del cos» (p. 214).

D'aquesta manera, Colometa sembla dir-nos, amb la seva mirada, «res no és mesquí», recordant-nos el títol d'un poema de Salvat-Papasseit que correspon al primer vers que es va repetint al llarg de la composició; i no és pas cap casualitat, perquè Salvat és el poeta de la menestralia —l'estament protagonista de la novel·la—, amb una mirada que també sabia meravellar-se de les coses quotidianes i modestes que l'envoltaven. De fet, a la primera versió d'*Aloma*, Rodoreda cita uns versos de Salvat-Papasseit que elimina de la darrera.³¹ Colometa, doncs, no explica només la seva vida, sinó que ens ofereix, també, un món, quotidià i alhora meravellós, gràcies a una mirada determinada, com en un eficaç oxímoron. Així, és en un moment puntual, en una visió alhora concreta i imaginativa, que vol dir, també, en un joc de llums i d'ombres, que es fa present un dels temes centrals de la novel·la: el pas del temps i les transformacions de tot tipus que arrossega. L'autora, doncs, aposta més per l'escena, estàtica i com pictòrica, que no pas per la narració, dinàmica i novel·lesca. En pot ser un bon exemple quan la narradora contempla la seva filla, Rita, abans una nena, ara una dona, un procés viscut sense que Colometa se n'hagi gairebé ni adonat; i la mira amb uns ulls atents, com havia contemplat el seu pare, al qual s'assembla tant, d'altra banda, el dia del seu casament. I és que l'aprenentatge de la vida, la iniciació que és, de fet, el fil conductor de la novel·la, va lligada al pas del temps, a la pèrdua de la joventut, a la identitat de Colometa —i d'aquí el títol que l'autora no volia abandonar. Aquesta visió, de fet, és la que

30. Ruyra (1964), p. 185. La cursiva és meua.

31. Vegeu Rodoreda (2006), capítol xv, nota 12, p. 231.

fa que la protagonista s'adoni que el temps és un gran escultor, per dir-ho com Marguerite Yourcenar, l'autora de *Le Temps ce grand sculpteur* (1983), precisament «aquest temps que no es veu i ens pasta», en les paraules expressives rodoredianes:

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

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

V

Tanmateix, en contrast amb la mirada meravellada de Colometa, com ja he avançat, a *La plaça del Diamant* s'imposa una visió dramàtica de la vida —constant en Rodoreda, d'altra banda—, amb la guerra al cor, que vol dir la mort i el mal. De fet, la vida de la protagonista és presentada com un reguitzell de patiments, patiments del cos i de l'ànima, com en els cas de *Candide* de Voltaire, protagonitzada per un personatge igualment innocent, com ja ho assenyala el títol, model de la novel·la rodorediana a més.³² Un quadre, repetidament esmentat, que pertany a la senyora Enriqueta, pot representar aquesta visió, amb eficàcia i de manera resumida i contundent, un quadre que la protagonista i els seus fills no es poden estar de contemplar. Així, en presentar la senyora Enriqueta a l'oient lector, en una mena de caricatura essencial —«amb boca de rap i nas de paperina»—, Colometa ja esmenta la pintura, que descriu de manera precisa:

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

32. Rodoreda escriu, al pròleg a l'edició vint-i-sis de *La plaça del Diamant*: «Si Voltaire no hagués escrit *Candide* és possible que *La plaça del Diamant* no hagués vist la llum del sol.»

La repetició dels dos colors, groc i vermell, colors del cordill i colors en la representació, s'ha de tenir en compte, perquè són els d'una bandera que s'imposarà després d'una guerra fratricida. A Colometa, la pintura se li fa present més d'una vegada i el dia del seu casament, justament, en escoltar el sermó de mossèn Joan, que descriu un paisatge idíl·lic que ens transporta al Gènesi, amb «rierols i prats d'herba curta i flors de color de cel», amb la característica floreta blava, romàntica, a més,³³ Colometa ja pensa què diria mossèn Joan: «si un dia podia veure el quadre de les llagostes amb el cap tan barrejat, que mataven a cops de cua...». Ens podem preguntar la raó d'aquesta oposició tan flagrant, l'existent entre un paisatge lleugerament naïf i un quadre tan estrany com esgarriós. I la probable resposta és que Rodoreda contraposa el Gènesi i l'Apocalipsi —ella, bona lectora de la Bíblia—, la pau i la guerra. Un món innocent, si més no, el d'abans de la guerra, i un altre ple de crueltat i de mort, aquell presidit per la lluita. La imatge de les llagostes que maten a cops de cua, de fet, prové de l'Apocalipsi (9), com va notar Loreto Busquets, per primera vegada, amb uns paral·lelismes evidents, perquè les llagostes surten del pou de l'abisme i porten corones que semblaven d'or, tenen cares humanes i cabells com els de les dones, segons podem llegir.³⁴ Però no m'hi aturaré, només en destaco l'oportunitat i la funció; de fet, en el quadre de les llagostes, el color blau de la vegetació, segons l'evocació del Gènesi, s'ha tenyit del vermell de la sang, de bou concretament —aquesta sang que per a Colometa representa la mort. A més, a l'Apocalipsi (6), sorgeix un cavall roig «i al qui hi muntava, li donaven poder treure la pau de la terra perquè es matessin els uns als altres, i li donaven una gran espasa», representació de la Guerra Civil, com es destaca a continuació. Partint de la mirada de Colometa, no es podia incorporar aquesta representació terrible que sembla, de fet, una *mise en abyme*, ben efectiva del tema central de la novel·la, aquest mal i mort, sense els quals, d'altra banda, no hi pot haver un aprenentatge autèntic de la vida.

Des de la visió, al·lucinació més aviat, de Colometa, en canvi, la guerra l'encarnen uns àngels, tema ben rodoredià, plens d'ira. Així, en un dels capítols més aconseguits d'aquesta novel·la que sembla escrita tota ella des d'una notable inspiració, per denominar-la d'alguna manera, al xxv, la protagonista entra en una església i només ella, amb una percepció de la realitat trastocada per la gana i l'angoixa, escolta unes veus que són «[...] un cant d'àngels però un cant d'àngels enrabiats que renyaven la gent i els explicaven que estaven davant de les ànimes de tots els soldats morts a la guerra i el cant deia que miressin el mal, que Déu feia vessar de l'altar; que Déu els ensenyava el mal que s'havia fet perquè tots resessin per acabar amb el mal» (p. 186-187).

33. Es tracta de la flor blava que marca el viatge del noi jove, protagonista d'*Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, una flor present, també, a les novel·les de Rodoreda: *La plaça del Diamant*, *Mirall trencat...*

34. Busquets (1985).

Aquests àngels semblen ben bé l'àngel de la història, al qual s'ha referit Walter Benjamin, que identifica amb un quadre de Klee titulat justament *Angelus novus*; es tracta d'«un àngel girat de cara al passat, en el qual veu una catàstrofe única, que acumula sense parar ruïna i la llença als seus peus».³⁵ La mateixa Rodoreda ha destacat —al pròleg de *Mirall trencat*— la importància de l'àngel en la seva producció, una figura que no acostuma a ser estàtica; aquí sembla un símbol de la guerra, mentre que al conte «Semblava de seda», negre i amb unes grans ales, encarna la mort. *La plaça del Diamant* resulta, de fet, d'una novel·la ben representativa del segle xx, un segle qualificat de tenebres, amb guerres, morts i exilis, que vol dir, sobretot, amb desposseïssions diverses, amb la de la identitat, la més vistenta, al seu centre. Però, també, amb la de les pertinences, ambdues ben destacades i representatives de l'exili que Mercè Rodoreda visqué. Es tracta d'una experiència fonamental de vida, que esdevé el nucli de la novel·la, d'una ficció, per tant, amb un personatge i una història inventats, però que resulta del tot adient per expressar-la.³⁶ I és que, quan Mercè Rodoreda escriu *La plaça del Diamant*, ho fa després d'haver viscut una experiència profunda de la vida, la de dues guerres i un llarg exili, un exili que va representar, segons ella mateixa, l'esdeveniment més important de la seva vida i del qual ha escrit:

No hi penso mai ni en parlo mai. S'ha anat aprimant i ha agafat qualitat d'espectacle. Però si alguna vegada m'hi fan pensar el veig com una gran lliçó de vida. És sabut que els viatges formen la joventut: li són un estímul, una força. Jo diria que l'exili, viatge obligat, desfà l'ànima, li pren tot l'orgull. *T'adones que no ets absolutament res*. Vaig fer la retirada a França, de París a Chateauroux, a peu i carretera enllà, entre l'exèrcit alemany que avançava i l'exèrcit francès que reculava. Aquesta va ser la part, diguem-ne, de guerra. L'altra, la tranquil·la i miserable, va ser pitjor.³⁷

35. Benjamin (1971), p. 82.

36. En abandonar París, amb l'entrada dels alemanys, Rodoreda i Obiols ho van haver de fer a peu, finalment, i llavors van haver de llençar bona part del seu equipatge: maletes, roba..., a més de trobar-se sense papers que els identifiquessin, refugiats, amb el perill que això representava, en aquelles circumstàncies. Al Fons Joan Prat. Diaris i agendes. 1.2.4, AMR, es troba una llibreta on Obiols evoca els dies de la retirada de París, i podem llegir-hi: «Com que les maletes pesen molt, llenço la petita [...]. Continuem caminant i alleugerim encara una mica la maleta de papers»; o bé «em demana els papers. No tinc més remei que dir-li que sóc refugiat espanyol. Aleshores ens deixa pujar (en un camió). Ho hem de fer rapidíssimament i no tenim més remei que deixar moltes coses (el menjar, els abrics de M, dues mantes)». I, també: «i d'Artenay cap a Orleans (tot plegat més de trenta quilòmetres)». Recordem el conte que escriu Rodoreda: «Orleans, tres quilòmetres.»

37. Carta amb les respostes de Mercè Rodoreda al Qüestionari de Carmen Alcalde (AMR 6.4.2.7) resumides a Carmen Alcalde, «La Noia de las camelias: entrevista con Mercè Rodoreda» *Cuadernos para el diálogo*, núm. 157 (1-7 maig 1976) p. 61.

Pel que fa a *La plaça del Diamant*, la guerra arrossega la mort dels integrants de l'univers de Colometa, seguida d'una postguerra que representa, per a ella, una desposseïció insistent i progressiva: la de les coses de casa seva —amb Quimet, el primer marit, ja ha perdut la identitat. Així, quan els temps es tornen més difícils, Colometa s'ha de malvendre tots aquells objectes tan preuats que conformen, de fet, el seu món, enumerats en una llarga llista acumulativa, ben expressiva de la situació d'espoliació que pateix; així sabem que s'ha de desfer dels llençols brodats, del joc de taula bo, dels coberts... i afegeix, com a testimoniatge de la seva manca de malícia, d'aquesta innocència tan arrelada al personatge: «m'ho compraven les que treballaven amb mi a l'Ajuntament i després s'ho venien i feien negoci» (p. 176). Posteriorment, encara s'ha de malvendre objectes més substancials, el llit de noia, el matalàs del llit de les columnes, el rellotge d'en Quimet —ja en morir el marit, li donen el que ha quedat únicament d'ell, aquest objecte—, un rellotge que volia donar al nen quan fos gran. Més coses encara: «Tota la roba. Les copes, les xicres, el bufet...» (p. 177). Fins i tot s'ha de desfer del que era més valuós per a ella, les monedes d'or de mossèn Joan, que li semblaven sagrades —aquests objectes talismà, rodons, presències constants en la seva producció—, i llavors és com si li arrenquessin «de viu en viu tots els queixals de la boca». D'aquesta manera tan convincent, Colometa expressa la situació d'indefensió ben amarga en què es troba, quan no només no és res, sinó que tampoc no posseeix res. I és que, per assenyalar novament la importància dels objectes, fins i tot per poder-se matar, ha de recórrer a un dels pocs atuells que li han quedat, un embut que troba allà «esperant-la», cosa com animada i pacient.

Diversament, per assenyalar temps millors, un cop passada la guerra, i amb un marit generós i atent, adroguer a més, Antoni, que li ha retornat la identitat —és de nou Natàlia—, i que per primera vegada la mira i la veu, ella, una dona invisible fins ara per a gairebé tothom, comença un procés de normalitat, que vol dir de possessió. I ho explica, així, amb un darrer element, tret real i alhora d'humor, aquests detalls plens de versemblança en la tria dels quals Rodoreda excel·leix: «Teníem de tot. Roba, plats, coberts, i sabó d'olor. I com que els dormitoris eren gelats a l'hivern i freds els altres mesos, fora del ple estiu dormíem, tots, amb peücs» (p. 213).

VI

Resulta igualment pictòric i lligat, també, al segle xx el motiu darrer de la novel·la: el crit. Es tracta d'un crit que Colometa només pot deixar escapar a l'últim capítol i a la plaça del Diamant, justament, on es va iniciar aquest procés de desposseïció, en el pas de la nit al dia, un crit d'infern, ens diu —i, de fet, al primer capítol, com una premonició escapa de Quimet, com si m'empaitessin «tots els dimonis de l'infern». Es tracta d'una manifestació ben significativa en un personatge

estoic i silenciós, que gairebé mai no es deixa emportar per la ira, innocent i tràgic. Un crit que ja va marcar el part del fill, però llavors acompanyada i dins de casa seva estant. De fet, cada cop més sola i angoixada, un cop perduda la guerra, l'encara Colometa viu emmordassada, perquè és la dona d'un combatent mort i, en un moment de repressió, ens diu que té por fins i tot de cridar, perquè «la policia m'hauria agafat». Per aquest motiu, al final, el crit representa com un deslliurament, com un nou part, d'ella mateixa en aquest cas, o d'una part important de la seva vida, la joventut, la identitat de Colometa; esdevé efectiva, així, la possibilitat de recuperar el nom de fonts, Natàlia, que vol dir naixement, justament, com ja ha estat notat. Es tracta d'un crit que la protagonista deixa escapar, després d'haver escrit el seu nom a l'entrada de la casa on va transcórrer la seva vida amb aquesta identitat, amb un ganivet, que ha representat, sobretot, el seu patiment —símbol sexual, segons Rodoreda. Colometa escriu el seu sobrenom, aquesta identitat— que, potser cal notar-ho, té les mateixes vocals i situades fins i tot en la mateixa posició que Rodoreda.³⁸ Es tracta d'una mena de catarsi, lligada tant a l'escriptura com al crit. El crit d'una dona tota sola, al mig de la plaça del Diamant, com si diguéssim al mig del món.

Un crit, de còlera, de ràbia, d'impotència, de voluntat de presència, també, adreçat a ningú, al desconegut, a l'absent, representació final, en definitiva, d'una condició humana, tràgica, solitària i exiliada, una condició, que Rodoreda volia com a tema central d'una novel·la només aparentment senzilla, però en realitat de gran profunditat. Un crit, com en la coneguda pintura de Munch que porta aquest títol (1893), un crit d'angoixa només, en aquest cas, lluny encara de les guerres. O com en la popular escultura de Juli González, *La Montserrat*, la dona d'un poble en guerra, ja, i per tant més a prop de Colometa, totes dues sense cognom, víctimes innocents del conflicte. O com en les dones de més d'un quadre de Picasso, pintor ben bé del segle xx i, per tant, igualment marcat per la violència de les guerres, l'autor del tan reproduït *Guernica*, amb homes i dones que criden. I, ja abans en Goya, que Rodoreda esmenta al pròleg de *Quanta, quanta guerra...*, l'autor, justament, d'«Els desastres de la guerra». També en l'expressionisme abstracte, el crit esdevé un motiu central, que reflecteix una època, plena de terror, perquè, segons Barnett Newman, «Le cri, le cri sans réponse, est monde sans fin. Mais le tableau doit le contenir, ce monde sans fin, à l'intérieur de ses propres limites.»³⁹ o Francis Bacon.

Aquest és, també, el cas de *La plaça del Diamant*, un món meravellós i tràgic, el de Colometa, que esdevé, així, com volia Rodoreda creadora de personatges, un

38. Potser no resulta superflu destacar, també, que si a la novel·la apareix repetidament el dibuix d'unes balances, Rodoreda, nascuda el 10 d'octubre de 1908, era d'aquest signe, figura d'equilibri i desequilibri. Lligams subtils, lluny de cap identificació estricta.

39. Riout (2000), p. 104.

arquetipus. I val la pena esmentar unes paraules de Joan Prat, que li escriu per defensar un personatge que no va ser copsat en tot el seu sentit quan es la publicà l'obra: «Ja estic tip de llegir “modesta criatura”, “alma humilde”, “la vida de tantos seres humanos”. Colometa no és res d'això. És una reina. I la seva vida *mutatis mutandis* és la vida de tothom: la de Joan Fuster, per exemple, que tampoc sap per què és al món (com tampoc no ho sé jo, ni ho sap Sartre)» (7 de novembre de 1962).⁴⁰

De fet, Rodoreda, creadora, ha escrit una novel·la universal, que parteix d'una experiència personal de vida, perquè com va destacar Montaigne, amb encert, tot el que és profundament personal resulta, al final, universal. Per això, probablement, Obiols li escriu: «Quan una vida pot anar cristal·litzant en pàgines com les que estàs escrivint es pot tenir la sensació suprema de que res no ha estat inútil, que tot ha servit» (4 d'octubre de 1962). I és que Mercè Rodoreda, a través de la mirada de Colometa, una víctima innocent, és capaç d'evocar la condició humana en un segle xx de llum, però sobretot de foscor, aquesta llum i foscor que en reflecteix l'essència i la complexitat.

BIBLIOGRAFIA

- ALPERS, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo xvii*. Madrid: Blume.
- AZARA, Pedro (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gili.
- BALSACH, Maria Josepa (2007). *Miró. Cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*. Barcelona: Galàxia Gutenberg: Cercle de Lectors.
- BENJAMIN, Walter (1971). *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa.
- BOLLNOW, Otto Friedrich (1963). *Rilke, poeta del hombre*. Madrid: Taurus.
- BOZAL, Valeriano (2002). *Johannes Vermeer de Delft*. Madrid: Tf editores.
- BUSQUETS, Loreto (1985). «El mite de la culpa a *La plaça del Diamant*». A: *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica, D.C.*, 1984: estudis en honor d'Antoni M. Badia i Margarit. Barcelona: PAM.
- CHIPP, Herschel B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- CLAIR, Jean (2006). *Bonnard*. París: Hazan.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1983). «¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?». *El País* (18 maig).
- LEOPARDI, Giacomo (1938). *Tutte le Opere di Giaocomo Leopardi*. Volum II: *Zibaldone*. Edició a cura de Francesco Flora. Milà: Mondadori. (I Classici Mondadori).

40. AMR, 5.1.2.117.

- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa (2004). *El retrato*. Barcelona: Montesinos.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *L'œil i l'esprit*. París: Gallimard.
- PERMANYER, Lluís (1979). «Cuestionario Proust. Vivir apasionadamente». *La Vanguardia* (14 octubre).
- RILKE, Rainer Maria (1985). *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Paidós.
- RIOUT, Denys (2000). *Qu'est-ce que l'art moderne?* París: Gallimard.
- ROBBE-GRILLET, Allain (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Gallimard.
- RODOREDA, Mercè (1982). *La plaça del Diamant*. 26a ed. Barcelona: Club Editor.
- (2006). *Aloma, 1938*. Edició, introducció i notes de Carme Arnau. Barcelona: Edicions 62.
- ROIG, Montserrat (1976). «L'alè poetic de Mercè Rodoreda». A: *Retrats paral·lels*. Barcelona: PAM.
- RUYRA, Joaquim (1964). «Jacobé». A: *Obres Completes*. Barcelona: Selecta.
- SÁNCHEZ, Yvette; SPILLER, Rolland (2004). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros.
- VOUILLOX, Bernard (1994). *La peinture dans le texte. XVIII-XX siècles*. París: CNRS.