

EL JARDÍ COM A AMAGATALL DE LA REALITAT:
JARDÍ VORA EL MAR (1967) DE MERCÈ RODOREDA
I *LE JARDIN EXALTÉ* (1983) D'HENRI MICHAUX

CARLES CORTÉS

Grup d'Estudis Transversals
Universitat d'Alacant

1. DUES TRAJECTÒRIES LITERÀRIES I ARTÍSTIQUES PARALLELES

La nostra investigació se centra en els paral·lels observats entre els dos escriptors, el belga Henri Michaux (Namur 1899 - París 1984) i Mercè Rodoreda (Barcelona 1908 - Romanyà de la Selva 1983). Tots dos van tenir unes trajectòries marcades per la guerra, en el primer cas la Guerra del 36 i la II Guerra Mundial, en el segon, només la segona, i la voluntat de fugida de la realitat, tant a nivell literari —amb relats on els personatges se situaran en viatges imaginaris— com pictòric —amb una pintura marcada pel surrealisme i la recreació de retrats de personatges que plasmaven els seus estats d'ànim.¹

En aquesta ocasió ens hem centrat en l'anàlisi comparativa de dues obres que tenen el jardí com a espai que delimita l'expressió dels seus protagonistes, on es veuen contraposades, davant de la immensitat del món extern, una visió personal i íntima de la seua consciència. Així, el jardí esdevé el símbol del seu aïllament i de la seua transformació. Uns paral·lelismes, doncs, en dos autors marcats per una mateixa voluntat descriptiva que trobaren en l'impressionisme la manera més adequada de fer entendre el seu missatge crític davant de l'aïllament de l'individu en la societat.

D'aquesta manera, hem volgut destacar la redacció de llibres de viatges imaginaris en el cas de Michaux com *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la magie* (1941), *Ici, Poddema* (1946) o *Ailleurs* (1948). Unes obres que podrien haver estat el precedent dels darrers relats publicats per Rodoreda com *Viatges i flors* (1980a) o

1. Vegeu, entre altres, Mercè Ibarz, «Pintura i literatura en Rodoreda: els cavalls interiors» (2008: 9-21).

Quanta, quanta guerra... (1980b). En general, l'autor belga se sent atret per les proses breus que esdevenen un crit contra la solitud i que evidència la dificultat de les relacions humanes, com podem llegir en *Les grandes épreuves de l'esprit* (1966), un element de denúncia que de vegades situa en el camp de l'inconscient i l'ensomni, com en *Façons d'endormi-façons d'éveillé* (1969).² Una consciència de reflexió de l'individu enmig de l'entorn social que l'oprimeix també comú a una altra obra de Rodoreda, en aquest cas pòstuma, com és *La mort i la primavera* (1986), on l'escriptora se sent atreta pels viatges imaginaris i el sentit ritual dins del marc de la tradició llegendària i fantàstica.

La brevetat d'alguna de les proses de Michaux i Rodoreda esmentades presenta un altre punt de contacte entre els dos autors, en aquest cas dins de l'interès per un altre gènere literari, la poesia. Així, mentre que l'escriptora de Barcelona va deixar esparses diverses composicions realitzades al llarg de la seua vida —recollides l'any 2002 en el volum *Agonia de llum*—, Michaux, a més de la poesia, presenta publicacions de proses breus com el cas de *Le jardin exalté* (1983), objecte de la nostra anàlisi. Presenten així un interès compartit per la poesia i per la prosa breu, com també per diverses arts plàstiques, concretament la pintura; així en el cas del belga podem ressaltar la publicació *Les ravagés* (1976) dins d'una producció pictòrica marcada pels retrats de personatges alienats i sotmesos a la deformació de la consciència de la realitat que l'autor hi aplica. En el cas de Rodoreda, cal esmentar la producció que va fer durant els anys 1949-1957, a cavall de la seua residència originària a París i després a Ginebra. L'autora se sent atreta també per la recreació de retrats procedents del seu imaginari particular, on la realitat se sent sotmesa a la deformació dels sentiments i de les sensacions que vol projectar en els seus dibuixos, pintures i collages. Així ho entén, entre altres, Carme Arnau, qui, en tractar la interrelació entre les proses de «Flors de debò» i la pintura de l'autora explica: «Rodoreda, de manera significativa, pensa també

2. Per una aproximació general a aquestes obres de Michaux, consulteu, entre altres, els capítols de Didier Alexandre «Entre ici et ailleurs» i de Serge Meitinger «Henri Michaux ou de la métamorphose» dins del monogràfic *Passages et langages de Henri Michaux* (MATHIEU-COLLOT 1987: 93-104 i 105-116).

a lligar pintura i escriptura, o viceversa, i concretament en el nom de Miró per decorar-les; les seves intencions, doncs, són ben similars a les de Michaux» (ARNAU 2000: 37). Una estreta vinculació entre l'escriptura i les arts plàstiques que també se situa en el marc creatiu de l'escriptor belga, com afirma Michel Butor en «Le rêve d'un langage universelle»: «les passage du dessin à l'écriture, et vice-versa, est chez Michaux une obsession» (BUTOR 1998: 33).

Abans d'entrar en l'anàlisi contrastiva objecte del nostre estudi, per tal d'entendre la interrelació i els punts d'interés comú dels dos escriptors, podem observar el plantejament paral·lel en algunes de les seues obres sobre la fugida de la realitat. Així, podem destriar les tres obres citades de Rodoreda: *La mort i la primavera*, *Quanta, quanta guerra...* i *Viatges i flors*.³ L'escriptora situa les seues trames a partir de la veu de protagonistes joves que experimenten el seu creixement i el descobriment d'un món que els és contrari. Tot plegat amb una veu directa i pròxima a l'oralitat que sembla oferir la nuesa del seu inconscient.⁴ Com apuntàvem en una publicació anterior, és ben certa «la predilecció per l'obra del francès Henri Michaux, amb el qual descobrí noves maneres d'expressió més intimista» (CORTÉS 1995: 99); així, l'autora mostrava el seu interés per autors contemporanis que cerquen un major grau d'intimitat en el seu discurs. En aquest sentit, podem citar també la referència que fa Montserrat Casals sobre l'establiment d'una imatge circular de l'opressió en els darrers textos de l'autora que podria trobar el seu punt d'origen en els textos referits de Michaux: «Experimenta fins a quin punt aquesta voluntat de descriure un univers íntim en la seva globalitat i fora del món li permet, en efecte, una interpretació més rica de l'existència de l'home» (CASALS 1991: 254).

3. Podeu consultar, entre altres, els estudis nostres anteriors com *Els personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda* (1995) i «Godless religion in *La mort i la primavera*», *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda* (1999) o de Carme Arnau el monogràfic *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda* (1990).

4. Potser interessant la consulta de l'article de Contrí i Cortés «La presencia de la llengua oral en la narrativa simbólica de Mercè Rodoreda. Un estudi de "Flors de debò" (1981)» (1997).

Si fem un repàs dels estudis rodoredians, en diverses ocasions hi ha referències a la innovació que va representar per la nostra autora el coneixement literari de l'escriptor belga. Així, Carme Arnau destaca el valor d'experimentació sobre la prosa que va atraure, sense dubte, Rodoreda: «la inspiració de cara a la redacció d'un autor nascut a Bèlgica, [...] Henri Michaux, un autor inclassificable, secret i molt valorat, el qual volia trencar amb l'encasellament dels gèneres» (ARNAU 2000: 33). És en els primers anys de l'exili quan podem trobar el descobriment de l'autor per part de l'escriptora: «en aquest començament de l'any 1943 [...] es distrau llegint Giraudoux, descobrint Henri Michaux i devorant els epígons del surrealisme, Raymond Queneau i Michel Leiris, entre altres» (CASALS 1991: 115). Com hem apuntat en el desenvolupament de les dues trajectòries pictòriques, Rodoreda se sentia atreta, tot i que només ho plasmà en els seus dibuixos i en diverses escenes de les darreres obres en prosa publicades, pels alienats i diversos éssers que es trobaven fora dels paràmetres de la realitat, com bé apuntava Montserrat Casals en la seua biografia: «Com Michaux, autor per al qual va sentir especial predilecció i de qui va treure exemple, s'interessà per l'alienació, i volia parlar-ne des de dins mateix, mai des de fora. Perquè hi ha en efecte molt de Michaux en Rodoreda» (CASALS 1991: 252).

Els paral·lels que podem trobar entre *Voyage au pays de la magie* i *La mort i la primavera* són ben evidents. Carme Arnau ho ressaltava en tant que en tots dos llibres són presents diversos costums rituals que marquen l'evolució dels seus personatges; tot i això, el to i el resultat dels dos relats són ben distints com esmenta l'estudiosa en *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*: «desapareix de *La mort i la primavera* l'humor i la ironia, ben característiques de Michaux, que Rodoreda incorpora, en canvi, a *Viatges i flors*, més fidel en aquest sentit a l'esperit de l'autor francès» (ARNAU 2000: 36). Tenim, doncs, dues trajectòries paral·leles a nivell personal i una mateixa voluntat de reflectir les sensacions d'aïllament dels seus personatges, com apuntava en la seua biografia Montserrat Casals: «també com Michaux, Rodoreda s'aïlla per recrear la solitud dels seus personatges. Esdevé còmplice de les situacions que descriu als llibres i que caracteritzen les seves històries» (CASALS 1991: 255).

Siga com siga, tant en *Le jardin exalté*, com en *Jardí vora el mar*, el fet imaginari no és el punt en comú en els dos escriptors, com sí que podem observar-ho en altres textos que acabem d'esmentar. En el cas de Rodoreda, es tracta d'una novel·la que va acabar de publicar finalment l'any 1967, després de l'èxit editorial i de mercat aconseguit en *La plaça del Diamant* (1962) i *El carrer de les Camèlies* (1966), amb la qual va aconseguir el reconegut premi Sant Jordi i que ella mateixa va cercar tant en la novel·la publicada el 1962. Pel que fa a *Jardí vora el mar*, cal recordar que l'any 1959 va quedar en el quart lloc del premi Joanot Martorell, tot presentant-la amb el títol d'*Una mica d'història*.⁵ Es tracta, doncs, d'un text que va tenir diverses versions i que, si llegim la correspondència de l'autora amb el seu company Armand Obiols, va rebre diversos consells de redacció, al temps que lloances, que milloraren sense dubte la versió final que finalment es publicà:

Les primeres pàgines de *Una mica d'història* són esplèndides amb trossos d'antologia. N'he llegit només una trentena. Hi ha retocs a fer; retocs que consisteixen només en escurçar. Però abans d'indicar quins trossos poden ésser sobers he de llegir tot el llibre (06.04.1960 OBIOLS 2010: 170)

He llegit la teva novel·la, però massa de pressa i amb el cap massa emboirat per tenir-ne una idea clara. El començament és magnífic. Després hi ha trossos llargs que s'han de refer i comprimir, coses sobres i coses a afegir. És escrita massa de pressa i en realitat és un esborrany de novel·la. Això no t'ha de preocupar, perquè és lògic que sigui així: la vas escriure en dos mesos. Si jo l'hagués llegit abans que l'enviessis, t'hauria dit que la guardessis encara una temporada. Jo començaré demà a llegir-la de nou i a poc a poc —20, 30 pàgines diàries— i et senyalaré en llapis les febleses. [...] Si treballes una mica cada dia, ni te n'adonaràs. A cada carta que t'escrigui t'aniré parlant d'*Una mica d'història*. Pot ésser una novel·la molt bonica. I val la pena de fer un esforç (10.04.1960 OBIOLS 2010: 172)

5. Al voltant dels canvis de títol de la novel·la durant el procés d'edició, pot ser interessant consultar la diversa correspondència entre l'editor, Joan Sales, i l'escriptora en *Cartes completes (1960-1983)* (RODORÉDA-SALES 2008: 317-321).

La novel·la s'estructura en sis capítols corresponents als sis estius en els quals un jardiner serveix els propietaris d'una casa vora el mar. Així, la veu principal de la història és la del jardiner narrador que, sense marcar cap data i escenari real, relata la vida de qui viu en aquell espai durant el temps de vacances. Un personatge que cerca la discreció i que crea vincles estrets amb els amos de la casa. Així, el pas del temps i la seua acció transfiguradora sobre el jardí serveix a l'autora per abordar de manera directa la interrelació i els sentiments entre els personatges. Com veiem, un relat més extens i amb unes pretensions més descriptives que el volum comparat de Michaux. Amb la nostra anàlisi pretenem, doncs, ampliar la perspectiva d'estudi d'una novel·la que, només de manera parcial, ha estat tractada en diversos manuals o monogràfics sobre l'escriptora de Barcelona.⁶

2. EL JARDÍ COM A AMAGATALL DE LA REALTAT. LA UNICITAT DEL TOT

La nostra anàlisi se centra, doncs, en les dues obres dels autors que tenen com a referent espacial i simbòlic el jardí. Ens referim a *Jardí vora el mar* (1967) de Mercè Rodoreda i *Le jardin exalté* (1983) de Henri Michaux, dos textos distants en el temps però que, atenent a les trajectòries personals i literàries de tots dos autors connecten perfectament amb la seua producció anterior. En el cas del segon, es tracta d'una obra publicada a la fi de la seua carrera, mentre que en la primera hem destriat una obra de l'etapa central de la seua producció. La nostra selecció respon, per tant, a la localització de diversos referents comuns a nivell simbòlic en l'interès de tots dos de concretar una visió onírica del jardí urbà com un element positiu en l'evolució dels seus protagonistes. Ja en la introducció del text, Michaux anota la

6. Ens referim, entre altres, als estudis de Carme Arnau «*Jardí vora el mar* i l'anunci de la vellesa» (1979), de Pere Gamisans «La il·lusió referencial a la novel·la de Mercè Rodoreda *Jardí vora el mar*» (1984) i «Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: el cas de *Jardí vora el mar*» (1989) i de Jineen Krogstad «*El jardí vora el mar*: vida, mort, innocència i Déu» (1979).

voluntat reflexiva sobre la realitat construïda a nivell literari: «Il restait un peu du produit préparé, lorsque quelques jours plus tard on me proposa un jardin à la campagne. Quelqu'un voulait faire un es-sai» (MICHAX 1983: 7).

Hi ha així una voluntat compartida pels dos autors de concebre un jardí com a espai únic de desenvolupament dels personatges, amb un caràcter de totalitat i d'acció directa sobre el seu entorn. D'aquesta manera, Rodoreda recupera una cita del crític i escriptor belga Robert Kanters: «Dieu est au fond du jardin» (RODOREDA 1967: 7)⁷. I, en el cas de Michaux, exposa també inicialment aquesta concepció total de l'espai que centra la seua història: «j'y étais, au Jardin des Jardins, celui où l'on ne songe à rien de plus, qui vous comble et par aucune chose au monde, même pas par du temps ne peut être dépassé, un vrai jardin de paradis» (MICHAX 1983: 20). Així, cada part de l'espai descrit sembla recollir els records i les vivències del seu món interior i de la seua experiència més íntima en un moment clau de la seua existència en el qual el narrador ha decidit fer una mena de balanç vital: «Exaspération sans personne, où toutes les parties, branches, feuilles et rameaux étaient des personnes et plus que des personnes, plus profondément remuées, plus bouleversées, bouleversantes» (MICHAX 1983: 25).

Com hem esmentat amb anterioritat, l'escriptor belga construïa espais de caràcter mític per tal de potenciar l'expressió dels sentiments dels personatges; en *Le jardin exalté* cercarà el punt concret de connexió del protagonista amb l'entorn per tal d'afavorir la seua transformació en un text breu però alhora concís, com Serge Meitinger apunta en «Henri Michaux ou de la métamorphose»:

L'oeuvre d'Henri Michaux nous semble proposer, en sa partie spécifiquement poétique du moins, l'exemple éminent et rigoureux d'une telle «métamorphose» affectant l'habituel rapport de l'homme au monde pour instaurer l'unité ontologique -précaire, menacée, terrifiante souvent- d'un seul et même monde. (MEITINGER 1987: 106)

7. Podeu consultar la referència que Carme Arnau fa sobre l'autor en *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda* (Arnaú 2000: 80-81).

En la novella de Rodoreda, l'ús simbòlic que es fa de l'espai esmenat és més referencial i amb un menor caràcter mític; no obstant això, també hi ha un vinculació ferma amb la predestinació de la seua existència, com podem llegir en aquesta explicació: «Vaig venir al món per obra de l'Esperit Sant. [...] Fill meu, ets fill de miracle. Es veu que havies de venir al món, fos com fos. [...] Vaig néixer a les dotze del migdia amb una creu al paladar» (RODOREDA 1967: 25-26). Un senyal que anirà minvant a mesura que avança el creixement del protagonista: «I, més endavant, vaig pensar una altra cosa: que la creu se m'havia anat fonent mentre perdia la innocència» (RODOREDA 1967: 26). En general, el jardí és el testimoni de l'evolució dels protagonistes dels dos volums analitzats, com afirma Michaux en el seu llibre: «Beauté des palpitations au jardin des transformations» (MICHAX 1983: 26). Un espai transfigurador que actua especialment en el temps de l'adolescència que sembla mantenir-se latent, tot i el creixement dels seus protagonistes, com apunta el personatge de Rodoreda: «Només es viu fins als dotze. I a mi em sembla que no he crescut» (RODOREDA 1967: 123).

La figura del jardiner testimoni dels esdeveniments es converteix en tots dos textos en la base creativa dels relats. Amb tot, Rodoreda pretén des de l'inici desmitificar la seua importància amb la frase «potser per això té tan poc mèrit fer de jardiner» (RODOREDA 1967: 9). Una pretesa innocència que, inserit a l'inici de la novella com a presentació del protagonista, concreta una *captatio benevolentia*, això és, una captació d'intencions davant de qui serà la pedra angular del relat. Així, es presenta com un *mer* treballador que sempre «m'ha agradat passejar pel jardí a la nit, per sentir-lo respirar» (RODOREDA 1967: 12). Al llarg del text podem destriar autodefinicions senzilles com les anteriors: «i encara que un jardiner sigui una persona una mica diferent de les altres, i això ens ve de tractar amb flors, també tractem amb la terra. Una cosa es pot dir que fa la balança amb l'altra» (RODOREDA 1967: 13). D'igual manera es presenta com un ésser tranquil, observador i que davant dels problemes o de la complexitat d'alguns problemes de l'entorn afirma: «a mi no em va fer perdre la paciència perquè en tinc molta» (RODOREDA 1967: 158).

Observem els nombrosos exemples en els dos llibres on la natura que caracteritza el jardí efectua una acció simbòlica sobre l'evolució

dels esdeveniments. Així, podem ressaltar en *Jardí vora el mar* com «l'herba s'ho bevia tot. Ho recollia tot» (RODOREDA 1967: 110). Una omnipresència de l'entorn natural que condiciona l'avanç de l'eix temporal com llegim en Michaux: «Et le jardin fut present, tout autrement present. Depuis le debut une profondeur subtile avait gagné son extrémité. Il s'agissait à present d'un tout autre chose, et même d'un tout autre jardin» (MICHAX 1983: 18). Una percepció de la natura que envolta el protagonista que ofereix en els dos textos descripcions de les seues variacions, en consonància com se senten els personatges que hi resideixen: «El jardí aleshores era més fosc, més amagat que no pas ara» (RODOREDA 1967: 24). El canvi estacional es veu igualment marcat pels fenòmens meteorològics: «una plugeta d'aquelles d'entre estiu i tardor, quan sembla que tot s'acaba: fina, només una boira» (RODOREDA 1967: 198). Un aspecte pitjor es presenta a l'hivern:

Aquell hivern va ser dur. Molt vent. Molta pluja. Molt fred. Les plantes no em cabien a la caseta de vidre, perquè les hi ficava totes. Vaig trobar les figuretes dels escacs al peu d'una de les magnolieres. El vent les havia fet caure de l'entreforc d'alguna branca (RODOREDA 1967: 52).

En general, la llargària major de *Jardí vora el mar* que el volum de Michaux permet trobar un seguit de matisos on la natura sembla evolucionar al mateix temps que l'estat anímic dels personatges. Una mena de fallàcia patètica que permet resseguir al lector les percepcions i la construcció del món interior del protagonista, com veiem en l'exemple següent:

Molts matins em quedava al llit, i del jardí poc que me'n cuidava. Aquella tardor havia deixat podrir les fulles en comptes de cremar-les. Estaven quietes pels camins, pels racons on el vent les deixava. A cada pluja s'anaven barrejant amb la terra, i servien per adobar-la i fer créixer les meves plantes de primavera.

El mar ni me'l mirava. El mes de gener va ser el mes més fred de tota la meua vida. Semblava que el món s'hagués tornat blanc. No pas de neu, sinó d'una mena de gebre i d'una mena de claror que el cel ens regalava. Els dies que feia sol sortia a prendre'l a la meua porta amb la cadira baixa; m'estava quiet, mig ensonyat, i així que el sol passava per darre-

ra de l'eucaliptus em ficava a dins. Els dies de pluja tot el jardí era, a estesa d'ulls, un camp. De soques negres. I la pluja enfortia l'olor de podrit de les fulles mortes (RODOREDA 1967: 53).

En general, l'efecte de l'entorn natural en els dos llibres és positiu per als seus protagonistes. Una acció, diguem-ne terapèutica, que re-situa els seus personatges en el punt d'origen dels conflictes i en un moment clau per a la seua evolució, com llegim en *Le jardin exalté*:

exprimant félicité, félicité au plus haut degré, et désir, désir de plus de félicité, félicités de toutes sortes offertes et l'instant d'après arrachées, reconquises, reconquises, réoffertes pour le partage et pour l'hommage, pour le don éperdu. (MICHAX 1983: 22).

Com veiem en el text, l'efecte balsàmic del medi que l'envolta porta al seu narrador a reconèixer un cert estat d'eufòria.

En la concreció de l'espai mític del jardí, tant Rodoreda com Michaux opten per potenciar l'aïllament del personatge principal. El silenci que impregna la natura que els envolta, com també la solitud del narrador, potencia l'efecte únic en la plasmació de les sensacions que pretén transmetre. En el text de l'autor belga, potenciat per la seua brevetat, s'ofereix aquesta ambientació concisa des de l'inici: «Dose faible, endroit calme, ciel dégagé» (MICHAX 1983: 7). Un silenci extern que no fa sinó amagar l'acceleració del seu pensament, com bé reconeix el narrador de la prosa de Michaux: «Je ne dis rien et laisse sans commentaires cet incroyable jeu de masques qui continue, souple sans but, sans utilisation et sans rapports» (MICHAX 1983: 14).

Un espai calmat extern, doncs, per potenciar l'expressió íntima dels individus. Així, podem trobar que un altre element comú en la construcció dels dos textos és la voluntat d'oferir les reflexions més íntimes dels protagonistes. Així, Michaux expressa, de manera novament concisa, el procés cognitiu de la seua percepció: «visage en difficulté, en traitement, intérieurement travaillé» (MICHAX 1983: 10). Una realitat en aparença senzilla que amaga la complexitat de la reflexió interna: «Mais le tout est trop rapide et divers» (MICHAX 1983: 12). Tot plegat com un procés d'actualització de les experiències vitals anteriors que es concreten en el moment present: «aux caractères multiples qui dans sa

vie resteront susceptibles d'apparaître l'un au detriment du suivant» (MICHAUX 1983: 12). Així, el centre simbòlic de l'espai, el jardí, esdevé la base cognitiva de l'expressió del relat de Michaux:

Et le jardin fut présent, tout autrement present. Depuis le debut une profondeur subtile avait gagné son extrémité. Il s'agissait à present d'un tout autre chose, et même d'un tout autre jardin (MICHAUX 1983: 18).

En aquest sentit, és ben suggerent el paral·lel realitzat entre el procés de reflexió i el camí emprés per l'aigua en un riu o el d'una peça musical: «Comme l'eau avance dans le lit d'un fleuve, pareillement la musique avançait dans le lit de mon être, entretenant, entraînant ampleur, et aspiration à l'ampleur» (MICHAUX 1983: 17). Un marc idoni per la tranquil·litat i per a la realització del balanç personal necessari per al creixement personal de qui hi viu, com és el cas del narrador de l'autor belga: «le jardin quelconque se trouva alors d'emblée mué, devenu jardin paradisique...» (MICHAUX 1983: 20). Així, assistim a una magnificació del sentit total del jardí, com un «Jardin des Jardins, celui où l'on ne songe à rien de plus, qui vous comble et par aucune chose au monde, même pas par du temps ne peut être dépassé, un vrai jardin de paradis» (MICHAUX 1983: 20). Observem igualment en la part final una mena de fusió entre el món exterior, capitalitzat pel medi natural, i la part més íntima i interna de l'existència del protagonista:

Un rythme sourd, fort, mais également intérieur, tel le martèlement d'un coeur, qui aurait été musical, un coeur venu aux arbres, qu'on ne leur connaissait pas, qu'ils nous avaient caché, issu d'un grand coeur végétal (on eût dit planétaire), coeur participant à tout, retrouvé, enfin perçu, audible aux possédés de l'émotion souveraine, celle qui tout accompagne, qui emport l'Univers (MICHAUX 1983: 28).

3. LA IDEALITZACIÓ DEL PERSONATGE FEMENÍ CONTEMPLAT

Un altre punt en comú en tots dos llibres és la concreció de la visió idealitzada de la dona. En les dues històries es planteja l'existència d'un personatge femení que esdevé un motiu d'observació i alhora de

motivació per la seua evolució. En *Jardí vora el mar*, aquesta contemplació se situa en el marc del record del protagonista, sense concretar si aquesta experiència va reportar alguna conseqüència futura per al seu esdevenir:

Estava dreta de cara al mar, tan quieta que no semblava de carn. Els núvols s'havien aprimat i deixaven passar una mica de lluna [...]. Plouia. I ella dreta damunt de la sorra com si l'haguessin feta de sal. Quan ja començava a cansar-me, es va ficar a poc a poc a l'aigua i es va posar a nadar. Si va anar lluny, si es va quedar per la vora, no ho sé, perquè tot tornava a ser fosc i no es veia res i només l'estesa de color de tinta, amb l'anar i venir de les onades (RODOREDA 1967: 198-199).

Tant en Michaux com en Rodoreda el subjecte femení contemplat no és conscient de l'observació que en fa el protagonista. Així ho expressa el primer narrador: «elle se révèle grandement surprise. Ainsi elle n'est pas au courant! Elle ignore qu'elle est assiégée» (MICHAX 1983: 11). Cal destacar que en les dues observacions l'aigua esdevé el medi en el qual se situen les dones admirades. Es tracta d'uns personatges anònims, enigmàtics, que atrauen l'atenció dels homes, sense que la seua visió siga perjudicial. Ben al contrari del que succeeix en altres textos de l'autora de caràcter més simbòlic, on la contemplació del personatge femení pot acabar fins i tot amb la vida de qui l'observa; d'aquesta manera se'ns presenta la «Flor felicitat» del recull *Viatges i flors*:

La flor canta i adorm. Adormits com una fulla, els homes rodolen avall i van a parar a l'aigua on, després d'una caiguda vertical de cent vint-i-quatre metres, moren amb la boca oberta i amb les dents trencades. El peix forquilla els forada i se'ls comença a menjar de dins estant (RODOREDA 1980a: 81)

La flor sedueix i mata, com una mena d'element simbòlic malèfic, que és també present en textos anteriors de l'autora com *Del que hom no pot fugir* (1934), on tenim el cas de «les Encantades», «dones d'aigua» fantasiejades per la Cinta, la «noia del molí»:

[les Encantades] són boniques. Dones d'aigua que a les nits de lluna baixen i renten al riu. Diu que xicots que les han vistes s'han agradat d'elles. Talment com les sirenes que temptaren Ulisses els han temptats; i, en anar-les a descobrir dintre el misteri de la cova se'ls han fet tant seus que mai més ningú no els ha vists. Diu que veurem ombres que es belluguen, ombres que avancen i fan clara la foscor... (RODOREDA 1934: 138).

Però és en les darreres narracions de l'escriptora on la dona envoltada d'aigua esdevindrà una atracció perillosa per als protagonistes masculins⁸. Pensem, per exemple, en els casos d'Eva, la «noia del riu», i el de «la noia de la platja» de *Quanta, quanta guerra...* El coneixement d'aquestes per part d'Adrià Guinart modifica el seu creixement personal; així, segons Carme Arnau, «la dona d'aigua, pòstuma i màgica heroïna rodolediana, és una figura que encarna la sensualitat i el desig per al protagonista de la ficció» (ARNAU 1990: 90). Un altre cas ressaltable és el d'Ella, l'anònima protagonista de *La Mort i la Primavera*, en el personatge principal masculí. Els dos protagonistes manifesten un desig *d'aigua*, que podem interpretar com un desig de coneixements transcendents:

Pujava olor d'aigua de riu com si fos l'aigua mateixa que visqués enlaira i que només sabia passar pel seu camí de vena. Olor de flor mullada i de terra i d'arrel. L'aigua que venia feia la mateixa olor que l'aigua enduta. Igual, sempre igual (RODOREDA 1986: 79).

Manifesten el desig de fugida de la infantesa i de l'adolescència per assolir la maduresa. L'evolució que desitgen remet, en la societat on viuen, al coneixement dels secrets antropològics. La filla de la parella, que s'assembla fortament a la mare, és també una «noia d'aigua», ja que és engendrada en un medi absolutament marcat per l'aigua (presència de l'aigua i de la lluna):

8. Hi ha diversos estudis sobre la simbologia del binomi dona-aigua, podem destacar el capítol «El agua maternal y el agua femenina» de Gaston Bachelard (1942: 175-202).

I miràvem i volíem veure el que no es podia veure i darrera nostre la lluna ens clavava a terra per l'ombra i a poc a poc va fer caure les nostres ombres damunt de l'aigua que les mig esborrava i les va ajuntar per la boca. I ajuntades per la boca, la lluna, quan es va morir, se les va endur com si les hagués estirades pels peus. I vam tenir una nena igual que la meva dona. (RODOREDA 1986: 79)

Eva, de *Quanta, quanta guerra...*, i aquesta «noia del riu», de *La mort i la primavera*, s'hi assemblen força. D'aquesta manera podem entendre la importància de la Miranda en *Jardí vora el mar*, la minyona que des de l'inici de la història capta l'atenció del jardiner protagonista en tant que passejava, com ell mateix feia, de nit pel jardí. A partir de la contemplació següent, la construcció del personatge femení variarà des de l'òptica del narrador i per tant la seua evolució per al lector:

Una nit de molta lluna es va banyar. Sense la lluna no l'hauria coneguda. Es va ficar a l'aigua corrent, com si es fiqués en un mar de tinta. I quan va sortir de l'aigua brillava com una oliva. Es va retirar a la sorra i s'hi va estar tanta estona que em vaig pensar que s'havia adormit. I l'aigua apa, apa, apa, ara vinc, ara me'n vaig... Vaig escarnir el cant de la granota, i la Miranda res. Quieta com morta. A l'últim em vaig cansar de cantar. Me'n vaig anar a dormir i quan començava a agafar el son: rau... rau... rau... Al peu de la meva finestra. L'hauria matada. Però vaig fer l'adormit i sempre més li vaig tenir mania (RODOREDA 1967: 13).

En general, la nit es converteix en el relat de Rodoreda en el moment idoni per a l'evolució dels esdeveniments i de la reflexió sobre aquests. Ben cert és que en el text de Michaux, a causa de la seua brevetat, no tenim cap reflexió sobre el moment del dia en el qual es produeixen aquests efectes, tot i que podem intuir, per la manca de referències a la llum que també és el moment dedicat a l'ensomni i el pensament del narrador. Així, a les acaballes de *Jardí vora el mar*, el narrador expressa: «Les nits eren tranquil·les. De vegades tenia una mena d'angúnia que em feia sortir, però no passava res. En el jardí alguna cosa havia canviat i no hauria pogut dir ben bé què era. Em començava a sentir vell» (RODOREDA 1967: 162). Estem, doncs, a la fi d'una història que ha vingut marcada per l'observació d'un col·lectiu

de personatges des d'un punt de vista intern, el jardiner protagonista. La nit i la pluja esdevenen els elements necessaris per tancar el cercle, el pas d'un any i de totes les persones que han visitat aquella casa i el seu entorn. Així ho explica el narrador:

A mitjanit, com que no podia dormir gens, vaig sortir. Anava cap al passeig dels til·lers amb una mà a la butxaca i estrenyia entre els dits aquella moneda del tros de lluna. Vaig veure venir una ombra molt lleugera que caminava sense que se la sentís. Baixava pels til·lers, descalça (RODOREDA 1967: 169).

L'autora tanca la història amb la reaparició de la figura femenina observada a l'inici; el narrador contempla novament la immersió en l'aigua de Miranda, l'objecte de desig del senyoret Francesc i, per extensió, del mateix jardiner: «Baixava pels til·lers, descalça. Quan va ser al mirador es va aturar un moment, va deixar una tovallola blanca damunt de la barana i va baixar a la platja» (RODOREDA 1967: 169).

El protagonista, amb aquesta contemplació, manifesta «tenir un pensament estrany» (RODOREDA 1967: 169), això és, la sensació que la dona volia acabar amb la seua vida, tot i que es treu l'ensurt quan va escoltar «aquella gran respiració de l'aigua i a l'últim vaig veure que sortia i es deixava caure a terra cansada» (RODOREDA 1967: 169). Comptat i debatut, la plasmació de sentiments oferits pel narrador acaba amb un consell que ell mateix ofereix al seu interlocutor i, per extensió, al lector: «Si un dia es passeja de nit per sota dels arbres, ja veurà que n'hi dirà de coses aquest jardí... Ens vam separar allà, al peu del mirador, i va ser, com si diguéssim, l'acabament de la història» (RODOREDA 1967: 171). Rodoreda pretén, doncs, limitar el seu discurs a la realitat spatiotemporal de la història, tot destacant el valor oníric i reflexiu del jardí en el moment just de la nit.

4. A TALL DE CONCLUSIÓ

La nostra anàlisi acaba, doncs, en el moment que hem pogut observar els interessos comuns i les divergències entre tots dos autors. Si bé és cert que Michaux i Rodoreda escullen el jardí com a marc de

contemplació dels seus protagonistes i d'interacció amb altres personatges, les dues històries presenten un discurs força distint. En el cas de la nostra autora, en un moment de consolidació de la seua trajectòria com a novel·lista, presenta un relat de tall tradicional, amb una trama completa i ben elaborada; per contra, l'autor francès construeix un volum de proses breus, amb un cert caràcter poètic, que no té com a principal objectiu el desenvolupament de les accions relatades, sinó la plasmació de sentiments i de sensacions.

No obstant això, en tots dos casos, trobem una mateixa intenció de plantejar, amb l'ajut dels referents simbòlics del jardí i de la natura ordenada que envolta els personatges, un seguit de reflexions sobre l'existència humana. Rodoreda, com en Michaux, no pretén teoritzar ni construir cap relat existencialista, sinó mostrar les diferents situacions en què es troba el jardiner narrador. Podem aplicar a la nostra autora el tret identificatiu de l'estil de l'escriptor belga que fa el crític Jacques Colette en l'article «Chute»:

Michaux ne fait pas la théorie, pas plus que des substitutions ou des glissements. Mais son écriture réalise ce qu'aucun philosophe, aucun phénoménologue même n'a thématiqué: le contact permanent et cependant disloqué de la Surface et du fond, le glissement de l'édifice qui se décolle de sa façade, et simultanément le langage en son entier englouti mais non perdu, les mots «en attente de sens», en réserve pour que puisse survenir le frémissement qui met en route celui qui sera «occupé d'infinité» (COLETTE 1987: 61).

Un sentit de continuïtat, de ciclicitat de la vida, ben present en les obres de Rodoreda com en el mateix final que hem observat de *Jardí vora el mar*. Com apunta Colette, «Michaux échappe à cette alternative. Il a cette formule, dont la frappe philosophique est évidente: "Infini tout trouvé qui, pour transcendir, n'a pas d'abord à se débarrasser du fini"» (COLETTE 1987: 61), tot esmentant la frase de l'autor en *Les grandes épreuves de l'esprit*⁹ (1966). Un precedent suggerent dins de la tra-

9. Una cita localitzada en la pàgina 123 de l'edició consultada pel crític publicada l'any 1966 per l'editorial Gallimard.

jectòria de Michaux, publicat un any abans de l'aparició de *Jardí vora el mar*, on novament hi ha un ús intencional del jardí com a espai on es pot concretar l'ensomni, això és, la imaginació fora de l'acte de dormir, en els moments de potenciació del pensament i de la imaginació: «La estancia cambia, sigue cambiando. Penetra en ella una pared. Un jardín desconocido, que en seguida parece muy conocido, un gran jardín se halla a mis pies. Me encuentro en una terraza. ¿Cómo es posible? Y todo tan natural, tan inobstaculizable...» (MICHAX 1985: 76).

Una altra de les característiques comunes als dos autors, a partir dels relats analitzats, és el de la casualitat dels esdeveniments. Les accions no semblen cercades ni executades per voluntat expressa ni dels narradors ni per cap dels personatges. Tot succeeix de manera natural, marcat per l'evolució lògica del temps i de l'espai. Potser aquest és un dels trets identificatius d'aquesta novel·la de Rodoreda davant d'altres de la seua producció, on l'evolució de la trama ve condicionada per l'evolució psicològica dels seus protagonistes. El fet de construir la novel·la a partir d'un narrador intern testimoni del que succeeix a altres actants de la història reforça el sentit objectivista i, per tant, de voluntat de *laissez faire* que sembla regir la seua quotidianitat. D'aquesta manera podem observar un nou punt en comú entre els dos relats i, per extensió, una nova influència del model narratiu de l'autor belga en Rodoreda, segons podem entendre en la síntesi de la seua estètica que fa Jean-Michel Maulpoix en l'article «Se déplaçer, se dégager...»: «Tous les déplacements réels ou imaginaires de Michaux sont donc des approches, des acheminements qui n'entrouvent de vérité que par surprise, par accident et par surcroît» (MAULPOIX 1987: 88). Unes interaccions que, de manera conscient o inconscient, serviren per concretar l'estil literari personal de Mercè Rodoreda.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDRE (1987): Didier Alexandre, «Entre ici et ailleurs», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 93-104.
- ARNAU (1989): Carme Arnaú, «*Jardí vora el mar* i l'anunci de la vellesa»,

- dins: *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona: Ed. 62, p. 205-223.
- ARNAU (1990): Carme Arnau, *Miralls màgics. Una aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Ed. 62.
- ARNAU (2000): Carme Arnau, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- BACHELARD (1942): Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- BUTOR (1988): Michel Butor, «Le rêve d'une langue universelle», *Magazine littéraire*, 364 (abril), p. 33.
- CASALS (1991): Montserrat Casals, *Mercè Rodoreda, contra la vida la literatura*, Barcelona: Ed. 62.
- COLETTE (1987): Jacques Colette, «Chute et sentiment d'infini», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 57-64.
- CONTRÍ I CORTÉS (1997): Imma Contrí i Carles Cortés, «La presencia de la llengua oral en la narrativa simbólica de Mercè Rodoreda. Un estudi de "Flors de debò" (1980)», *Actes de l'Onzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Palma, 8-12 de setembre de 1997)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 283-300.
- CORTÉS (1995): Carles Cortés, *El personatges i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant: Inst. de Cultura Juan Gil-Albert/Conselleria de Cultura.
- CORTÉS (1999): Carles Cortés, «Godless religion in *La mort i la primavera*», dins: *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, Susquehanna University: Associated University Press.
- GAMISANS (1984): Pere Gamisans, «Intriga i narració a la novel·la de Mercè Rodoreda: el cas de *Jardí vora el mar*», dins: *Miscel·lània Joan Bastardas*, 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 285-295.
- GAMISANS (1984): Pere Gamisans, «La il·lusió referencial a la novel·la de Mercè Rodoreda *Jardí vora el mar*», dins: *Miscel·lània Badia i Margarit*, 1, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 243-257.
- IBARZ (2008): Mercè Ibarz, «Pintura i literatura en Rodoreda: els cavalls interiors», dins: *L'altra Rodoreda: pintures & collages* [catàleg de l'exposició], Barcelona: Caixa Catalunya, p. 9-21.
- KROGSTAD (1979): Jineen Krogstad, «*El jardí vora el mar*: vida, mort, innocència i Déu», dins: *Colloqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Actes del Segon Colloqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Yale, 1979)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 377-382.

- MATHIEU-COLLOT (1987): Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti.
- MAULPOIX (1987): Jean-Michel MaulPoix, «Henri Michaux ou de la métamorphose», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 85-92.
- MEITINGER (1987): Serge Meitinger, «Henri Michaux ou de la métamorphose», dins: Jean-Claude Mathieu i Michel Collot, *Passages et langages de Henri Michaux*, París: Librairie José Corti, p. 105-116.
- MICHAUX (1967): Henri Michaux, *Ailleurs, Voyage en Grande Garabagne, Au pays de la Magie, Ici, Poddema*, París: Gallimard.
- MICHAUX (1969): Henri Michaux, *Façons d'endormi-façons d'éveillé*, París: Gallimard.
- MICHAUX (1976): Henri Michaux, *Les ravagés*, París: Fata Morgana.
- MICHAUX (1983): Henri Michaux, *Le jardin exalté*, París: Fata Morgana.
- MICHAUX (1985): Henri Michaux, *Las grandes pruebas del espíritu*, París: Tusquets Editores.
- MOHINO (2002): Abraham Mohino, *Agonia de llum. La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Angle Editorial.
- OBIOLS (2011): Armand Obiols, *Cartes a Mercè Rodoreda*, Barcelona: Fundació La Mirada.
- RODOREDA (1934): Mercè Rodoreda, *Del que hom no pot fugir*, Barcelona: Clarisme.
- RODOREDA (1967): Mercè Rodoreda, *Jardí vora el mar*, Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA (1980a): Mercè Rodoreda, *Viatges i flors*, Barcelona: Ed. 62.
- RODOREDA (1980b): Mercè Rodoreda, *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: Club Editor.
- RODOREDA (1988): Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, Barcelona: Club Editor.