

Congrés internacional Mercè Rodoreda

ACTES

Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008



Congrés internacional
Mercè Rodoreda
ACTES

Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008

Congrés internacional Mercè Rodoreda ACTES

Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008

A cura de JOAQUIM MOLAS

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA
BIBLIOTECA MERCÈ RODOREDA, 4

BARCELONA
2010

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Congrés Internacional Mercè Rodoreda (2008 : Barcelona, Catalunya)

Congrés Internacional Mercè Rodoreda : actes, Barcelona, 1-5 d'octubre de 2008. —
(Biblioteca Mercè Rodoreda ; 4)

Bibliografia. — Textos en català i anglès; resums en castellà i anglès

ISBN 9788492321179

I. Molas, Joaquim, 1930- ed. II. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (Espanya)

III. Fundació Mercè Rodoreda IV. Títol

V. Col·lecció: Biblioteca Mercè Rodoreda (Fundació Mercè Rodoreda) ; 4

1. Rodoreda, Mercè, 1908-1983 — Crítica i interpretació — Congressos

849.9Rodoreda, Mercè1.06(061.3)

© de les ponències: els autors

© d'aquesta edició: Fundació Mercè Rodoreda, FP

Carrer de Carme, 47. 08001 Barcelona

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales

Fernando el Santo, 15. 28010 Madrid

Primera edició: abril de 2010

Tiratge: 1.000 exemplars

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Disseny de la coberta: Salvador Saura - Ramon Torrente

Maquetació: Edicions de l'Eixample

Impressió: Igol

ISBN: 978-84-923211-7-9

Dipòsit legal: B-17421-2010

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment o suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

Comissió Organitzadora del Congrés Internacional Mercè Rodoreda

JOAQUIM MOLAS, president, Universitat de Barcelona, Institut d'Estudis Catalans
i Fundació Mercè Rodoreda

CARME ARNAU, historiadora i crítica literària

ENRIC BOU, Brown University

MARINA GUSTÀ, Universitat de Barcelona

MARTA VIÑUALES, secretària, Institut d'Estudis Catalans i Fundació Mercè Rodoreda

Organitza

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Institut d'Estudis Catalans
i Fundació Mercè Rodoreda

L'Any Rodoreda ha estat una iniciativa de la Fundació Mercè Rodoreda (Institut
d'Estudis Catalans), la Institució de les Lletres Catalanes i l'Institut Ramon Llull



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODOREDÀ
PRIMER PREMIER NACIONAL
1908-2008
PER SOCIETAT



Institut
d'Estudis
Catalans



Generalitat de Catalunya
Institució de les Lletres Catalanes



institut
ramon llull

Amb la col·laboració de:



Índex

Pròleg	9
JOAQUIM MOLAS	
La recepció de l'obra de Mercè Rodoreda als Estats Units	11
KATHLEEN MCNERNEY	
L'aspecte físic dels personatges de <i>Mirall trencat</i>	23
DENISE BOYER	
Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda	43
MARIA CAMPILLO	
Les traduccions de l'obra de Mercè Rodoreda	69
JOAQUIM MALLAFRÈ	
Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians	83
MARINA GUSTÀ	
TAULA RODONA	
Mercè Rodoreda vista pels escriptors	95
MARIA BARBAL, JOSEP M. CASTELLET, BALTASAR PORCEL, FRANCESC SERÉS i JOAQUIM MOLAS (mod.)	
«Trobar el secret d'aquesta gran força d'expressió»: la «prosa especial» dels contes de Mercè Rodoreda	113
BARBARA LUCZAK	
«Moesta et errabunda»: amoralitat i artífici a <i>Mirall trencat</i>	135
JOSEP M. SOBRER	
The Body and Imagination in <i>La mort i la primavera</i>	151
KATHRYN EVERLY	
<i>La plaça del Diamant</i> de Mercè Rodoreda. La fosca i la llum: una poètica de la mirada	165
CARME ARNAU	
TAULA RODONA	
Les adaptacions de <i>La plaça del Diamant</i>	189
SÍLVIA BEL, JOSEP M. BENET i JORNET i ENRIC BOU (mod.)	



Pròleg

JOAQUIM MOLAS

Per commemorar els cent anys del naixement de Mercè Rodoreda, la Fundació que porta el seu nom es va proposar, com a tal, dos objectius prioritaris. Primer: una edició de les obres completes, que inclogués per primer cop no sols l'obra canònica, amb totes les seves variants, sinó també, i prenent les precaucions del cas, la de joventut que l'autora havia rebutjat i la que, en morir, havia deixat inèdita. O a mig fer. I segon: un congrés internacional destinat a estudiar el conjunt de l'obra. O, almenys, les seves crestes més eminents. Les Edicions 62, segons contracte signat el 1965 per la mateixa Rodoreda, es van fer càrrec de la publicació de les obres completes, de les quals han sortit, ja, dos volums. I, per al Congrés, la Fundació va creure oportú de reunir els especialistes més acreditats del país i de fora del país amb la idea, d'una banda, de donar testimoni, ni que fos entre dents, de l'interès que ha despertat en els centres acadèmics més variats, i de l'altra, contrastar en el possible les diverses tradicions d'estudi, i doncs, els diversos estils i mètodes posats en joc. Així, va convocar quatre especialistes de tres universitats del país (C. Arnau, M. Campillo, M. Gustà, J. Mallafrè) i cinc de fora del país: tres nord-americans, un d'ells, un català nacionalitzat (K. Everly, K. McNerney, J. M. Sobrer), un francès (D. Boyer) i un polonès (B. Luczak). I va dissenyar una estratègia de treball que, respectant la llibertat d'elecció de cada ponent, obeís a uns principis globals d'unitat. Per exemple: es van suprimir els aspectes biogràfics sobre els quals ja s'ha especulat massa, tot i que no posseïm encara cap biografia que pugui ser reputada de segura i exhaustiva, i es va concentrar en l'anàlisi de l'obra canònica, ni que fos amb alguna petita llicència, i més en concret, a obrir per a ella nous camins d'aproximació. O de lectura. D'aquí que cada ponència no sigui, en el fons, sinó el fragment d'un tot unitari i que, per tant, respongui no sols d'ella mateixa, sinó també del conjunt.

De fet, les ponències alternen les anàlisis globals amb les més puntuals. I, per definició, posen èmfasi en les obres més representatives. O, si més no, en alguns

dels seus aspectes més rellevants. D'entrada, dues ponències són dedicades a donar compte de les traduccions publicades en les llengües més diverses i de l'estat actual dels estudis en el món anglosaxó, un món en el qual la novel·lista va tenir des de molt aviat una àmplia recepció, sobretot, entre els moviments feministes. I, en aquest sentit, val la pena de destacar el record personal amb què la prof. McNerney inicia la seva intervenció. A més, dins aquest capítol de generalitats, hi ha dues ponències, per dir-ho d'alguna manera, transversals, que proposen una relectura de la *Plaça*, del *Carrer* i de *Quanta, quanta guerra* a la llum de les seves possibles fonts bíbliques, a vegades, directes, i d'altres, potser tretes de la tradició ambiental. O una primera aproximació a l'estudi de la construcció d'una veu narrativa pròpia, una, de general, i una altra, de particular, i doncs, subjecta a les exigències de cada producte concret. Les cinc ponències restants són propostes concretes de lectura, una, sobre la narrativa curta, i especialment, sobre un dels seus referents confessats, Katherine Mansfield, publicada per primer cop, en llengua catalana, en plena guerra civil, dues, sobre *Mirall trencat*, una, sobre l'aspecte físic dels personatges, i l'altra, sobre el seu amorisme. O, si es vol, sobre el seu objectivisme, si no distant, sense connotacions prèvies. I, per últim, una sobre una novel·la que va deixar inacabada, *La mort i la primavera*, i una altra sobre *La plaça del Diamant*, sens dubte, l'obra seva més emblemàtica. A més, el Congrés, com a reforç o com a extensió, va convocar dues taules rodones, que, per raons òbvies, publiquem resumides i convenientment pentinades. En la primera, es va debatre el sentit que la figura i l'obra de la Rodoreda tenen per a la literatura d'avui, i més concretament, per a les quatre generacions en exercici. I, en la segona, en la qual van intervenir alguns dels seus protagonistes, el del teatre rodoredià en general i el de les adaptacions teatrals, cinematogràfiques i televisives, en particular. Per últim, i com a complement, el Congrés va organitzar dos itineraris rodoredians, un, a Barcelona, i l'altre, a Romanyà de la Selva, i va assistir a la posada en escena d'una de les adaptacions fetes amb motiu del centenari, la d'*Un dia. Mirall trencat*, dirigida per Ricard Salvat, l'única viva, en aquell moment, a les cartelleres de Barcelona.

Per acabar, voldria agrair la bona disposició dels ponents, que van acceptar sense reserves les regles del joc, la de la Comissió Organitzadora, que hi ha abocat tota la seva erudició i tot el seu entusiasme, la dels tècnics que ens han ajudat, tant els de la Fundació com els de la Institució de les Lletres Catalanes, i la de les entitats que l'han feta possible, des de l'Institut d'Estudis Catalans i l'Institut Ramon Llull fins a la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, adscrita al Ministerio de Cultura, i a l'Obra Social de Caixa de Catalunya. Sense ells no hauria estat possible ni la celebració del Congrés ni la publicació d'aquestes actes.

La recepció de l'obra de Mercè Rodoreda als Estats Units

KATHLEEN MCNERNEY
West Virginia University

RESUM

Per posar límits a la visió una mica panoràmica del gran corpus de treball sobre Rodoreda, començo a partir de la bibliografia crítica que va fer Maria Isidra Mencos, publicada l'any 2002 per la Fundació Mercè Rodoreda. En la introducció, l'estudiosa explica el seu criteri i ens dóna unes estadístiques molt interessants: entre el 1963 i el 1978, només hi ha tretze assaigs especialitzats, però vint anys més tard n'hi ha uns dos-cents, que ella analitza i comenta. Un altre límit al meu treball ve amb el títol: examinaré les obres que més propaguen l'autora als Estats Units, encara que a vegades farà falta mencionar obres anteriors i/o publicades en altres llocs. Sempre predomina *La plaça del Diamant*, però les altres obres de Rodoreda també han merescut atenció, i enfocaré en aquestes i deixaré la gran novel·la per a un altre treball. Pràcticament totes les novel·les, inclús les quatre més primerenques que ella va descartar, tenen menció entre els especialistes. Els contes també, especialment les narracions fantàstiques de *La meva Cristina*, però potser la gran novetat en aquest aspecte són els articles que parlen de la poesia, la pintura i el periodisme de Rodoreda, sempre amb la narració com a punt de partida.

RESUMEN

Para poner límites a la visión algo panorámica del gran corpus de trabajo sobre Rodoreda, comienzo a partir de la bibliografía crítica de Maria Isidra Mencos, publicada el año 2002 por la Fundació Mercè Rodoreda. En la introducción, la estudiosa explica su criterio y nos ofrece unas estadísticas muy interesantes: entre 1963 y 1978, sólo hay trece ensayos especializados, pero veinte años más tarde hay unos doscientos, que ella analiza y comenta. Otro límite a mi trabajo viene con el título: examinaré las obras que más propagan la autora a los Estados Unidos, aunque a veces hace falta mencionar obras anteriores y/o publicadas en otros sitios. Siempre predomina *La plaça del Diamant*, pero las otras obras de Rodoreda también merecen atención, y enfocaré en ellas, dejando la gran novela para otro trabajo. Prácticamente todas las novelas, incluso las cuatro tempranas que ella rechazó, tienen mención entre los especialistas. Los cuentos también, especialmente las narraciones fantásticas de *La meva Cristina*, pero a lo mejor la gran novedad al respecto son los artículos que hablan de la poesía, la pintura y el periodismo de Rodoreda, siempre con la narración como punto de partida.

ABSTRACT

In order to establish the limits of a rather panoramic view of Rodoreda's great body of work, I will begin with some studies done since the publication by the Mercè Rodoreda Foundation of Maria Isidra Mencos' critical bibliography. In her introduction, Mencos explains her criteria and offers some very interesting statistics: between 1963 and 1978, only thirteen specialized critical works appeared, but twenty years later she analyzes and comments on some two hundred. Another limit to my study comes with the title: I will examine the works that have aroused most interest in the United States, although at times it is necessary to mention earlier studies or those published elsewhere. *La plaça del Diamant* (*The Time of the Doves*) still predominates, but other works by Rodoreda have also attracted attention, and I will focus on them, leaving the great novel aside for another essay. Practically all the novels, including the four early ones she rejected, have deserved the scrutiny of specialists as do the stories, especially the fantastic narrations in *La meva Cristina i altres contes* (*My Christina and Other Stories*). But perhaps the studies on her poetry, paintings and journalism are the great innovation here, always in conjunction with her narrative output.

El mes d'abril de 1983, al gran congrés anual d'hispanistes a la Universitat de Kentucky, hi havia una sessió dedicada a l'obra de Mercè Rodoreda. El nostre grup incloïa el desaparegut poeta i traductor David Rosenthal, els professors i crítics que havien escrit articles sobre Rodoreda: Maryellen Bieder, Josep Miquel Sobrer, Frances Wyers, i el també desaparegut cofundador de la North American Catalan Society, Albert Porqueras-Mayo. Uns minuts abans de començar la sessió, vam rebre la notícia de la mort de Mercè Rodoreda, i ningú no tenia ganes de continuar. Recordo que Rosenthal va estar especialment afectat, però, com a organitzadora, vaig persuadir el grup que, com que tots hi érem, amb els nostres treballs preparats, no tenia sentit cancel·lar la sessió i, després d'un moment de silenci dedicat a l'autora, vam llegir les nostres presentacions. Deu anys després, igualment al congrés de Kentucky, hi havia una altra sessió amb gent nova que era un homenatge a Rodoreda amb més treballs sobre la seva obra.

Començo la meva presentació amb aquesta anècdota perquè em sembla un bon exemple de les relacions, sempre estretes, entre l'ensenyament, la traducció i la crítica: els congressos ofereixen una plataforma no només per a professors i crítics establerts, sinó també per als nostres estudiants avançats per començar la difusió de la seva obra. Moltes vegades, els estudiants fan presentacions mentre escriuen les seves tesis doctorals, i així tenen l'oportunitat de rebre reaccions d'altres especialistes en el seu camp d'interès, que també condueix a col·laboracions i fins i tot a amistats i, en molts casos, a la publicació de les actes, que també forma part de la cadena i resulta en més investigació, més difusió i ressenyes en les revistes que consultem a les nostres biblioteques.

Tornaré a parlar de tesis, ressenyes, crítica, traduccions i ensenyament, però primer vull explicar una obra, que segurament vosaltres coneixeu, que m'ajudarà molt a posar límits a la visió una mica panoràmica del gran corpus de treball sobre Rodoreda. És la bibliografia crítica que va fer Maria Isidra Mencos, publicada l'any 2002 per la Fundació Mercè Rodoreda. En la introducció, l'estudiosa explica el seu criteri i ens dona unes estadístiques molt interessants: entre el 1963 i el 1978, només hi ha tretze assaigs especialitzats, però, vint anys més tard, n'hi ha uns dos-cents que ella analitza i comenta. Un altre límit al meu treball ve amb el títol: examinaré les obres que més propaguen l'autora als Estats Units, encara que a vegades farà falta mencionar obres anteriors i/o publicades en altres llocs.

Primer, l'ensenyament: fent una mena d'enquesta (molt informal, per cert), fa un any a través de la North American Catalan Society, vaig formar una llista de col·legues de les nostres universitats que inclouen novel·les i contes de Rodoreda en els seus cursos. Gairebé tots, de la vintena que van contestar, ensenyen en departaments d'hispaniques i ensenyen en castellà. Les possibilitats d'ensenyar a partir de l'original són molt limitades i en vaig trobar només tres que ho fan: a Berkeley, a Stanford, i a la City University of New York Graduate Center. Igualment, n'hi ha

tres que ensenyen, o ensenyaven, en anglès, i són casos molt especials: jo mateixa feia un programa de literatures hispàniques traduïdes, que després d'uns quants anys no podia sostenir per falta de suport institucional; en un curs de llibres canònics, Michael Ugarte va persuadir els seus col·legues d'incloure durant un temps *The Time of the Doves*, però després de poc els col·legues van tornar a ensenyar els llibres de més del gust de Harold Bloom, episodi que Ugarte explica en un article amb el títol «Mercè the Great», perquè els noms d'aquests cursos «canònics» són Great Books i normalment són controlats per departaments d'anglès que ho fan tot en traducció. El tercer cas és el de Colleen Culleton, que té un curs de doctorat que inclou estudiants de francès i espanyol i, per tant, tots llegeixen la mateixa novel·la traduïda per David Rosenthal. Un altre aspecte de l'ensenyament que segueix el mateix model, utilitzant la gran novel·la i contes, llegint en castellà, el trobem en els nostres *reading lists*, guies en forma de llistes de llibres imprescindibles per als qui es preparen per als exàmens de doctorat. Pocs ensenyen d'altres novel·les, però sí alguns contes, sobretot els de *La meva Cristina*.

En tornar a la crítica, veurem que les altres obres de Rodoreda també han merescut atenció, encara que sempre predomina *La plaça del Diamant*. Pràcticament totes les novel·les, inclús les quatre més primerenques que ella va descartar, tenen menció entre els especialistes. Els contes també, especialment les narracions fantàstiques de *La meva Cristina*. Però potser la gran novetat en aquest aspecte són els articles que parlen de la poesia, la pintura i el periodisme de Rodoreda, sempre amb la narració com a punt de partida.

Potser amb la inspiració del llibre magnífic a cura d'Abraham Mohino, *Agonia de llum: La poesia secreta de Mercè Rodoreda*, han aparegut dos estudis que en consideren i en reproduïxen la pintura i un article sobre la seva poesia. Mohino menciona la traducció a l'anglès de Nancy Bundy d'alguns poemes amb comentaris sobre el tema de la pèrdua que representen, amb les veus poètiques de les dones de l'àmbit d'Ulisses. En un article recent de la *Catalan Review*, l'òrgan més important de la difusió d'estudis de catalanística a Amèrica del Nord, Nicole Altamirano «reprèn els fils» en més d'un sentit. «Taking Back the Thread: Myth Revision in Rodoreda's "Secret" *Odyssey Poems*» analitza els sonets del *Món d'Ulisses* com una perspectiva femenina revisionista dels esdeveniments de l'èpic. Dintre del context de la situació de la poeta com «L'altra dona», escriu a «Plany de Calipso»: «Jo sóc allò que es deixa, allò que fuig i passa.» A «Penèlope», marca l'absència de l'amant amb el passar del temps, amb metàfores de mel espessida, i li diu que «els brots que vas deixar fan ombra llarga». La veu de Penèlope es dirigeix al mar, i l'amargura de la primera línia és de la marinada; així, Altamirano interpreta el poema com una protesta més subtil que el plany de Calipso, amb tocs de nostàlgia i el suggeriment de la seva pròpia sexualitat minvant. La subversió i el silenci del teixit es compara a la protesta de Natàlia quan destrueix, silenciosament, els ous del coloms a *La*

plaça. Evoca també el mite de la dona, Ariadna, abandonada per Teseu, en el poema «Submarina claror, nit breu, esquinç de seda...», on Rodoreda explora la psique de la dona menyspreada. L'art de teixir i l'expressió simbòlica, des dels grecs, s'associa amb la feminitat i el llenguatge obscur. En la seva poesia, Rodoreda teixeix un fil d'autorepresentació i així dóna veu i cara a aquestes dones abans abstractes, ara concretes, quan expliquen les seves pròpies històries.

En el seu llibre *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*, Kathryn Everly juxtaposa l'obra de quatre figures culturals en dues generacions: Remedios Varo i Mercè Rodoreda pertanyen a la primera. Les dues viuen l'exili i els espais marginals com una mena d'alteritat en la qual el desplaçament ideològic arriba a tenir la seva part positiva per a la imaginació i la reproducció d'històries silenciades. Abans de l'alienació de l'exili, les dues havien viscut l'estímul de la República en el clima artístic de Barcelona. Everly relaciona l'art visual amb la verbal en el capítol sobre Rodoreda, el subtítol del qual, «Exiled Daughters of Surrealism, Insightful Mothers of Invention», reflecteix el camí del surrealisme a l'exili, a la marginalització i a la subversió. Reprodueix tres de les aquarel·les i estudia alguns elements que vinculen les dues formes d'art. Per exemple, la cara partida d'una dona mostra dos aspectes de la persona: una meitat controlada i conformista, i l'altra més salvatge i desconeguda. La crítica compara aquesta aquarel·la sense títol dels anys cinquanta amb el conte «Paràlisi», en el qual la protagonista/artista descriu la seva pintura d'una dona dividida. En literatura, com en les altres arts, les dones, alienades dels cercles de poder, depenen més de l'experiència personal que de moviments col·lectius, reflectint i reinventant les seves identitats. Tant a *El carrer de les Camèlies* com a *La plaça del Diamant*, a vegades s'interromp la narració per crear una imatge que subratlla el valor simbòlic del text. Es descriu una pintura, i després la protagonista reacciona, conduint a la reacció dels lectors. En un altre exemple, Everly mostra una dona nua que, per la seva posició amb el cap decantat, sembla estar atrapada, com dins d'una gàbia invisible, i suggereix la captivitat. A *La plaça del Diamant*, la referència a la pintura bíblica de la senyora Enriqueta amb llagostes amb cara d'home i cabells de dona suggereix fronteres líquides entre home/dona, animal/ésser humà que qüestionen moltes assumpcions culturals a base de grans dicotomies. Everly conclou que, vist amb els ulls de Rodoreda i Varo (i també en la producció literària de Roig i Riera), res no és sagrat ni fix: ni famílies, ni tradicions, ni gènere, ni sexe. Les imatges, visuals o verbals, són reinterpretacions d'imatges canòniques. Jo hi afegiria un altre exemple, «La salamandra», on la falta de mans es reflecteix en l'aquarel·la *Dame aux mains coupées*.

En una obra més recent i amb més exemples de l'art de Rodoreda, Geraldine Cleary Nichols presenta l'art amb paral·lelismes en la literatura que tracen les etapes de la vida d'una dona. A «A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda» (títol amb joc de paraules amb l'obra de Virginia Woolf), se centra en

la subjecció al passar del temps segons la funció, o a falta d'ella, de la matriu: època de premenstruació, els anys de tenir fills, després, etcètera. Nichols utilitza exemples d'*Aloma*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*, *Mirall trencat*, i també d'una varietat dels contes. Troba que, encara que Rodoreda denunciava el feminisme, o pensava que no era necessari, la seva obra reflecteix la situació de la dona diferenciada sexualment i, per tant, subjecta a la seva anatomia. Les obres mostren, per exemple, que el sistema binari resulta en la injustícia dels efectes dràstics del passar del temps, que afecta més la dona que l'home. Nichols cita Gayle Greene per a una definició del feminisme literari com una novel·la que analitza el gènere com una construcció social que pot ser reconstruïda, i que utilitza la narrativa en el procés de canvi.

És d'agrair que segueixi la tradició de llibres enfocats a les escriptores, encara que alguns protestin que no hem de pensar en literatura de dones, sinó en literatura tal qual: la veritat és que les escriptores encara tenen menys representació en antologies i històries que la que mereixen. És per això, també, que segueixo amb el meu curs de dones escriptores: si no, tornem a Harold Bloom. A l'última dècada, ha sortit un article sobre Rodoreda, de caire d'introducció a l'autora, una vista panoràmica que fa una succinta biografia i després identifica temes principals, comentant breument la resposta crítica. *Spanish Women's Writing 1849-1996* forma part de la sèrie «Women in Context», publicada a Londres i als Estats Units i, per tant, es troba en moltes de les nostres biblioteques. Catherine Davies hi dedica un capítol a Rodoreda, amb un títol molt suggerent: «Exile, the Hideous Reality», en el qual, a més d'orientació per als nostres estudiants i col·legues d'altres camps, emfatitza les línies creuades de gènere, classe social i nacionalisme. Diu que la vida no ortodoxa de Rodoreda, almenys per a l'època, amb les seves obres d'art i de literatura està en contradicció amb les famoses citacions de l'autora en contra del feminisme. Utilitzant el conte «La salamandra», explica com representa la degradació de la dona transgressora i, tornant a *La plaça del Diamant*, conclou que l'autora critica en Quimet allò sagrat a la República, l'home de classe treballadora. Aquest tipus d'estudi, sense profunditzar en cap obra, fa accessibles les nostres autores amb el context necessari per a una bona orientació.

Una altra mena de context ens l'ofereix Christine Henseler a *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Considera qüestions de «màrqueting», de la categoria de «literatura de dones» i el fet que, a l'última dècada, les escriptores han adquirit el poder suficient dintre del món editorial per refutar tòpics antics sobre el valor literari. Però després tenim la reacció o disputa de si la popularitat equival a la qualitat literària: sempre tornem al mateix —qui decideix i segons quins criteris? Encara que Henseler parla poc de Rodoreda, menciona la influència del seu estatus minoritari al costat de les escriptores d'èxit que escriuen en castellà.

La que sí que es dedica exclusivament a Rodoreda des d'un ampli i profund punt de vista és la neozelandesa Christine Arkininstall, amb un article i un llibre sencer sobre la nostra autora. A *Catalan Review*, publica un estudi sobre qüestions similars de l'art culta i l'art popular, sobre el «màrqueting» com a prostitució en comparació amb prejudicis d'una altra època que consideraven les dones que treballaven com dones del carrer i, per tant, prostitutes: *flâneuses* o dones públiques, en contrast amb *flâneurs* o homes públics. Documenta l'exclusió de les dones dintre de l'*establishment* literari i veu Rodoreda com una reivindicació de la presència de la dona en l'espai públic, espai de modernitat. Estudia la representació de Catalunya com una puta roja, una dona que vol divorciar-se del bon marit, que és l'Espanya nacionalista. Utilitza *El carrer de les Camèlies* per mostrar Espanya com el patriarcat, el dictador que espia i empresona Cecília Ce. Conclou que la narració de Cecília encara es pot aplicar a les ciutats d'avui, definides per expansions urbanes descontrolades, anonimat i violència en contra de l'alteritat feminitzada. Fins que els grups discriminats puguin anar amb seguretat pels carrers, diu, la història de Cecília encara tindrà vigència.

Però és en el seu llibre on Arkininstall profunditza aquestes i altres qüestions. La gran força que aporta *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism* són les múltiples contextualitzacions: literària, cultural, política, sociològica, històrica, etcètera. Als primers capítols, estudia tres de les novel·les a les quals Rodoreda va renunciar després: *Sóc una dona honrada?*, *Un dia de la vida d'un home* i *Del que hom no pot fugir*. Les relaciona amb l'obra periodística de Rodoreda, amb les seves amistats i influències, i també amb la situació política de la Barcelona de preguerra. Un estudi d'aquestes novel·les fet per Carles Cortés, i la seva republicació, segurament conduirà a més estudis d'aquestes obres primerenques; de fet, Maria Luisa Guardiola ha fet una presentació de congrés sobre els aspectes modernistes a *Del que hom no pot fugir*. Arkininstall se centra en el tema de Don Joan que informa les dues primeres novel·les i compara la tercera a obres de Caterina Albert i Eugeni d'Ors. Als capítols següents, se centra en el desenvolupament de Rodoreda mirant *Aloma* i *El carrer de les Camèlies* respecte als espais urbans; veu *Mirall trencat* com una transició entre els moviments literaris del moment i *La mort i la primavera* com a història i mitologia, d'una banda, i com un estudi del feixisme, de l'altra.

A la seva introducció, Arkininstall pretén reivindicar la falta d'equilibri de la crítica que ha resultat de les interpretacions feministes de Rodoreda, a vegades sense un context cultural. Aquí sembla estar d'acord amb Joan Ramon Resina, però després, en oferir el seu propi context, dóna una visió feminista de l'obra que analitza, citant amb freqüència les mateixes crítiques feministes. De totes maneres, la introducció estableix les tensions entre els moviments modernistes que informen la primera meitat del segle i el moviment més específic i enfocat que és el Noucentisme,

tan important per a l'establiment de la cultura catalana i la creació d'una nacionalitat catalana. D'altres tensions també apareixen, sobretot la discussió sobre què constitueix l'art culte i el popular, associada amb valors masculins i femenins dels qui produeixen i reben aquests productes.

Arkinstall analitza com Rodoreda desfà el tema de Don Joan mentre repta la dominació masculina a les esferes literàries, com en la vida. Mira els possibles paral·lelismes entre el control del discurs i el control dels cossos de les dones. El Noucentisme es veu com una reacció en contra dels esforços de les dones i també dels anarquistes i d'altres marginats per prendre aquest control. En comparar articles periodístics amb la ficció dels anys trenta, troba que tots els moviments literaris del moment —Modernisme, Noucentisme i Avantguarda— van en contra d'allò femení o feminitzat. Per exemple, Ramon, el protagonista d'*Un dia de la vida d'un home*, es presenta com a producte del Modernisme salvatge, mentre que la seva dona és més aviat noucentista en l'esforç de controlar i domesticar el seu marit. El desig masculí, junt amb la por de les dones, condueix a la dicotomia bíblica de Madonna/pecadora, Ave/Eva. Conclou aquesta part dient que els artistes i escriptors masculins volen sacsejar els valors tradicionals de la burgesia, però sempre sense desfer els papers tradicionals de gènere i de classe.

Arkinstall compara específicament tres obres: *Solitud* de Caterina Albert, *Gualba, la de mil veus* d'Eugeni d'Ors i *Del que hom no pot fugir*. En un capítol amb el títol al·literatiu de «Mountains, Monsters, and Maidens without Hands» veu la lluita entre diferents elements de la naturalesa vista des de les perspectives d'aquests moviments, al costat de la utilització del fantàstic per parlar de les alteritats. A la novel·la d'Ors, el trasllat de la ciutat al camp emfatitza la natura més salvatge, cosa que sempre s'ha de controlar; hi ha perills en la bellesa i l'ordre ha de prevaler sempre. La protagonista d'Albert, en canvi, pren el control sobre si mateixa aprenent de la muntanya i de les rondalles del savi pastor. El descens de Mila de l'ermita és un nou començament, i la vida de les dones del poble pot representar les escriptores trobant les seves veus i recobrant una herència cultural femenina perduda.

Les altres obres que examina en aquest llibre tenen més bibliografia que els escrits d'abans de la guerra, però Arkinstall dona una perspectiva nova en parlar de les novel·les més tardanes, sobretot en considerar els moviments literaris amb què coincideixen i que influencien, per exemple, *Aloma* i *El carrer de les Camèlies*. És la literatura que causa la caiguda d'Aloma, i potser té la seva reflexió en moviments literaris; la novel·la denuncia la hipocresia política i literària. D'altres han vist la dictadura com a patriarcat: aquí Arkinstall veu aquelles institucions com a destructores de qualsevol «alteritat». La recerca que fa Cecília dels seus orígens es pot llegir com el desig d'afirmar i negar simultàniament un cànon literari establert. A *Mirall trencat*, Arkinstall relaciona la història familiar amb el desenvolupament de la novel·la moderna; Maria es veu com l'escriptora balancejant-se entre trans-

gressions i acolliment o acceptació. Aquesta família de tres generacions es veu també com un tros de la història de Catalunya. Interpreta *La mort i la primavera* com qualsevol ideologia que s'eleva destruint les altres. En concloure, Arkinstall compara els modernismes d'ambdues bandes de l'oceà, com qui diu, i troba que els europeus emfatitzen l'art com a agència, en contrast amb la tendència americana de l'art per l'art. Veu el postmodernisme com una continuació més que com una ruptura, i insisteix en la constant reconfiguració que fa Rodoreda de límits i paràmetres establerts.

També parlant de Cecília, Victoria Ketz se centra en la violència, tant d'aquesta novel·la com de «La salamandra» i *La plaça del Diamant*. «Wife, Whore, Witch: The Portrayal of Violence in the Works of Mercè Rodoreda» segueix els estudis sociològics de l'abús domèstic i la construcció del llenguatge de la marginalització. El model típic de l'isolament, de l'empresonament i de la falta d'autoestima amb la tendència de culpar la víctima condueixen al control del llenguatge: els silencis i la imposició de noms. Quan, a «La salamandra», la dona de l'agressor diu que la víctima és una bruixa, s'anuncia el resultat: la foguera. Però la veu que surt al final és la de la dona, supervivent, una veu de resistència. Tornant a les mateixes dues novel·les, Alison Tatum diu que és qüestió de l'espai urbà en què viuen les protagonistes/narradores i, en la seva tesi doctoral, Tatum descriu l'espai com a construcció social, però que també funciona al revés, és a dir, que allò social és necessàriament una construcció espacial. Termina amb l'espai tranquil creat i configurat per les dues protagonistes, Natàlia i Cecília, que coincideix amb la reconstrucció de les seves pròpies identitats.

No hi ha tants estudis de les altres novel·les de Rodoreda, però, en una tesi doctoral, Cynthia Slagter fa una anàlisi molt interessant dels narradors masculins de *Jardí vora el mar* i *Quanta, quanta guerra...* Basant-se en comparacions entre escriptors que utilitzen veus masculines i a l'inrevés, troba que els homes, com ara Miguel de Unamuno i Luis Goytisolo, fan ús d'aquesta tècnica, que ella denomina «cross-gendered narration» (narració de gènere creuat), per denigrar i limitar el punt de vista de la dona. Al contrari, Rodoreda i altres escriptores utilitzen la tècnica de veus masculines per subvertir els models patriarcals, en un sistema que bateja com a possessió narrativa, «narrative possession». El títol d'aquesta obra és genial amb el seu joc de paraules: «Through the "I" of the Other: Cross-Gender Narration in the Twentieth-Century Spanish Novel» («I» com a jo i com a ull).

En una carta a Anna Murià, Mercè Rodoreda va dir que el conte és un gran gènere, i és coneguda la seva predilecció per la contista neozelandesa Katherine Mansfield. Després explica que escriu contes a causa dels problemes vitals del moment: no té ni temps ni concentració per escriure novel·les. Per raons relacionades, a vegades a les nostres universitats s'ensenyen contes més que novel·les llargues, i espero que, una vegada més, l'ensenyament conduirà a més estudis sobre

la narrativa breu. Es veu que els contes de *La meva Cristina* reben bastant atenció, i Kathryn Everly té una interpretació d'«Aquella paret, aquella mimosa» que tracta el conte com una subversió de la religió, una vindicació d'Eva. Suggereix altres temes que hem vist: Crisantema pren el control al final perquè controla la memòria dels fets. Hi ha altres usos de contes específics, però vull parlar d'una altra obra sobre els contes dins d'un context comparatiu. Irene Boada va viure uns anys a Irlanda, i va trobar que hi ha paral·lelismes entre les narracions breus d'escriptores catalanes i irlandeses. Situa el seu llibre, *Women Write Back: Contemporary Irish and Catalan Short Stories in Colonial Context*, dintre d'una pauta colonial o post-colonial, i traça dobles vessants entre la situació de la dona i la del món colonialitzat: en efecte, el títol és una reformació d'una cita de Salman Rushdie, dins el llibre *The Empire Writes Back*. Compara els llenguatges: mentre que molt pocs autors escriuen en irlandès i el seu públic és diminut, els catalans han tingut més sort, o més resistència, en aquest aspecte. Però, irònicament, segons la poeta Nuala Ní Dhomhnaill, l'irlandès té l'avantatge de ser menys fal·locèntric que l'anglès. No ho sé: influència de les deesses precristianes potser? Boada troba que la resistència irlandesa tendeix a la política i la catalana a la cultura. Compara el rol de l'Església a Irlanda amb el del dictador a Espanya i cita Montserrat Roig, que diu que «la gran derrotada de la guerra va ser la dona». Boada torna a la supressió del llenguatge de les víctimes, i el seu exemple és un dels contes, o més aviat vinyetes, de la col·lecció *Viatges i flors*, «Flor sense nom», en el qual el vent, element masculí, pren algunes lletres de l'alfabet i els canvia l'ordre, i així el que explica la flor és incompreensible als altres. Boada troba vinculacions entre l'oralitat, el gran gènere, i la relació entre el gènere literari i el gènere de la persona que escriu.

Com he dit al principi, predominen, com sempre, els estudis sobre l'obra mestra de Rodoreda. En articles, capítols de llibres, actes, hi continuen crítiques sobre *La plaça del Diamant*; tants, que caldria un altre treball per parlar-ne. Alguns dels temes són familiars: estudis sobre la novel·la com a Bildungsroman, sobre el desenvolupament de Natàlia, amb fons de psicologia o de les imatges, espais públics, privats i mentals, Natàlia com a símbol de Catalunya, interpretacions mitològiques, religioses, lingüístiques, de veus, de crits, de colors, de flors, d'objectes, del passar del temps. I conclouré amb unes consideracions lingüísticoestilístiques. Evidentment, l'obra mereix tanta atenció i tanta diversitat d'aproximacions perquè és una obra mestra, tan rica i suggeridora. Però voldria subratllar que aquesta diversitat també parteix de les grans ambigüitats de la novel·la. És el llenguatge aparentment senzill, que no ho és i que Rodoreda mateixa va caracteritzar com a rebuscat, que dóna de si múltiples possibilitats. Un exemple, que sembla que causa problemes als traductors, es troba en el primer embaràs de Natàlia, que diu, simplement: «Jo, estava així.» El traductor al castellà clarifica: «Yo estaba así, en estado»; i l'anglès, encara més: «I was pregnant.» Dos exemples de la destil·lació de Rodoreda condueixen a una

dicotomia d'interpretacions: després de la violació de la noia/salamandra, s'enamora del violador, com diuen alguns, o segueix com a víctima? I en el capítol 8, després del casament, Quimet diu: «"Avui farem un nen." I em feia veure les estrelles. La senyora Enriqueta ja feia temps que em deixava endevinar que li agradaria molt que li expliqués la nit de nuvis. Però jo no gosava perquè no vam fer nit de nuvis. Vam fer una setmana de nuvis.» Segueix la descripció de Quimet, a base de la descripció del donzell de Bernat Metge, amb molts detalls, a la fi de la qual ella li diu que és bastant ben fet. Molts crítics han dit que allò de veure les estrelles es refereix al dolor, i pot ser, però no necessàriament, sobretot si considerem la resta del capítol. Penso que la riquesa de la novel·la, amb les seves ambigüitats, ens ofereix una multiplicitat d'interpretacions i que no fa falta cap dicotomia de crítica en aquest sentit: no ha de ser o feminista o catalanista, sinó molt humanista i, sobretot, molt humana.

BIBLIOGRAFIA

- ALTAMIRANO, Nicole (2006). «Taking Back the Thread: Myth Revision in Rodoreda's "Secret" *Odyssey* Poems». *Catalan Review*, núm. xx, p. 39-50.
- ARKINSTALL, Christine R. (2001). «Walking the Republic of Letters: Mercè Rodoreda and the Modernist Tradition». *Catalan Review*, núm. xv, 2, p. 9-34.
- (2004). *Gender, Class, and Nation: Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburg; Londres: Bucknell University Press, 2004.
- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen; (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Routledge.
- BOADA-MONTAGUT, Irene (2003). *Women Write Back: Contemporary Irish and Catalan Short Stories in Colonial Context*. Dublín; Portland: Irish Academic Press.
- CULLETON, Colleen P (2002). «Daedalus's Wings: The Effects of Temporal Distance in *La Plaça del Diamant*». *Catalan Review*, núm. xvi, 1-2, p. 102-119.
- DAVIES, Catherine (1998). *Spanish Women's Writing 1849-1996*. Londres; Atlantic Highlands: Athlone.
- EVERLY, Kathryn A. (2003). *Catalan Women Writers and Artist: Revisionist Views from a Feminist Space*. Lewisburg; Londres: Bucknell University Press.
- (2003-2004). «The (Re)Invention of Eve in Mercè Rodoreda's "Aquella paret, aquella mimosa"». *Letras Peninsulares*, núm. xvi, 3, p. 509-520.
- FIGUERAS I DILME, Pilar (1991). «The Dialectic Conception of Life and Reality in *La Plaça del Diamant*». *Catalan Review*, núm. v, 2, p. 79-88.
- GONZÁLEZ FLORES, Francisca. Stanford University. «La inquietud de Adrià: Hogar, naturaleza e identidad en *Cuanta, cuanta guerra...* de Mercè Rodoreda » [Treball no publicat].
- GUARDIOLA, Maria Luisa. Swarthmore College. «Catalan Modernist Women Writers: Questioning and Altering the Canon». [Treball no publicat].

- HACKBARTH, Viktoria Kadas (2008). «Bildungsromane and Twentieth-Century Spanish Women's Fiction». Dissertació. Indiana University.
- HENSELER, Christine (2003). *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- KETZ, Victoria L. (2007). «Wife, Whore, Witch: The Portrayal of Violence in the Works of Mercè Rodoreda». A: *Female Exiles in Twentieth and Twenty-First Century Europe*. Edició de Maureen Tobin Stanley i Gesa Zinn. Nova York: Palgrave Macmillan, p. 155-180.
- MAYOCK, Ellen (2002). «Black and Blue: Silence and Voice in Mercè Rodoreda's *La Plaça del Diamant*». *Monographic Review / Revista Monográfica*, núm. xvi, p. 120-134.
- MENCOS, Maria Isidra (2002). *Mercè Rodoreda: Una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- MOHINO I BALET, Abraham [ed.] (2002). *Agonia de llum: La poesia secreta de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Angle.
- NICHOLS, Geraldine Cleary (2008). «A Womb of One's Own: Gender and its Discontents in Rodoreda». *Hispanic Research Journal*, núm. 9, 2, p. 129-146.
- RESINA, Joan Ramon (2008). *Barcelona's Vocation of Modernity: Rise and Decline of an Urban Image*. Stanford: Stanford University Press.
- RIBADENEIRA, Alegria (2006). «Esferas trizadas: La guerra y el género en seis escritoras del mundo hispanohablante». Dissertació. University of Florida.
- RODRÍGUEZ, María Pilar (1999). *Vidas im/propias: Transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea*. West Lafayette: Purdue University Press.
- SCHUMM, Sandra J. (1999). *Reflection in Sequence: Novels by Spanish Women 1944-1988*. Londres; Lewisburg: Bucknell University Press.
- SLAGTER, Cynthia G. (2001). «Through the "I" of the Other: Cross-Gender Narration in the Twentieth-Century Spanish Novel». Dissertació. Indiana University.
- SOSA-VELASCO, Alfredo. «El sujeto exiliado y la construcción de la memoria colectiva en *Quanta, quanta guerra...* de Mercè Rodoreda». *Symposium*. Nova York: Syracuse University [En premsa].
- TATUM, Alison Nicole (2003). «Urban Space and Female Identity in Postwar Catalan Novels by Women». Dissertació. University of Texas.
- UGARTE, Michael (2001). «Mercè the Great: *La Plaça del Diamant* on the Canon». *Association of Departments of Foreign Languages Bulletin*, núm. 33, 1, p. 41-44.

L'aspecte físic dels personatges de *Mirall trencat*

DENISE BOYER

Université Paris IV Sorbonne. Centre d'Études Catalanes

Per a Maria Cardús, in memoriam.

RESUM

L'objecte d'aquest treball és estudiar l'aspecte físic dels personatges de *Mirall trencat* (1974) —la darrera i la més complexa, en particular per la varietat dels punts de vista narratius, de les novel·les rodoredianes de tendència realista. Després de fer un recompte de les unitats narratives que fan referència a l'aspecte físic i d'establir-ne una tipologia, se n'ha estudiat el rendiment narratiu des de tres perspectives complementàries: com contribueixen a crear la il·lusió referencial (o sigui, la impressió de trobar-se davant d'un relat de fets reals i no pas ficticis); com caracteritzen una personalitat i/o una societat (el seu paper indicial, per dir-ho amb paraules de Roland Barthes), i eventualment, quina importància tenen per a l'acció (el seu possible paper funcional). Aquesta anàlisi permet de demostrar en conclusió que aquestes unitats narratives, siguin funcionals o no, contribueixen fortament al caràcter molt fosc de la novel·la, ja que totes les relacions humanes són contaminades pel valor atribuït a l'aspecte físic en una societat frívola i masclista, tota d'aparences, que el converteix en un objecte de comerç i de relacions de força. Constitueixen, per tant, una crítica social implícita —i per això mateix, en una època que no aprecia gaire les novel·les de tesi, més efectiva.

RESUMEN

El objeto de este trabajo es estudiar el aspecto físico de los personajes de *Mirall trencat* (1974) —la última y la más compleja, en particular por la variedad de los puntos de vista narrativos, de las cuatro novelas rodoredianas de tendencia realista. Después de hacer un recuento de las unidades narrativas que hacen referencia al aspecto físico y establecer una tipología, se ha estudiado su rendimiento narrativo desde tres perspectivas complementarias: cómo contribuyen a crear la ilusión referencial (o sea, la impresión de encontrarse ante un relato de hechos reales en vez de ficticios); cómo caracterizan una personalidad y/o una sociedad (su papel indicial, por decirlo con palabras de Roland Barthes), i eventualmente, qué importancia tienen para la acción (su posible papel funcional). Este análisis permite demostrar en conclusión que estas unidades narrativas, sean funcionales o no, contribuyen fuertemente al carácter muy sombrío de la novela, ya que todas las relaciones humanas son contaminadas por el valor atribuido al aspecto físico en una sociedad frívola i machista, toda de apariencias, que lo convierte en un objeto de comercio y relaciones de fuerza. Constituyen por lo tanto una crítica social implícita —y por eso mismo, en una época que aprecia poco las novelas de tesis, más efectiva.

ABSTRACT

The goal of this work is to study the physical appearance of the characters in *Mirall trencat* (*A Broken Mirror*) [1974] – the last and most complex of the novels by Rodoreda with realistic tendencies, especially in consideration of the variety of narrative viewpoints. After counting the narrative units that allude to physical appearance and establishing a typology, their impact on the narrative was studied from three complementary perspectives: how they contribute to create the referential illusion (in other words, the impression of reading a true story rather than a work of fiction); how they portray a character and/or a society (their indicial role, using the words of Roland Barthes); and lastly, what importance they have in the action (their possible functional role). In conclusion this analysis demonstrates that these narrative units, whether functional or not, make a strong contribution to the very dark nature of the novel, since all the human relationships are contaminated by the value placed on physical appearance in a frivolous, male chauvinist society, based exclusively on appearances, which makes of it a commodity and an object of power games. These narrative units constitute, therefore, an implicit social criticism – made more effective by the fact that the book appeared at a time when novels with a message were hardly appreciated.

INTRODUCCIÓ

El corol·lari més immediat de la definició del personatge novel·lesc com a ésser fictici, o sigui, com a ésser de llenguatge, és que es redueix al conjunt de totes les unitats narratives que s'hi refereixen i que determinen la suma dels seus trets definitoris, físics, psíquics, socials, comportamentals, etc. Aquest conjunt pot formar una llista impressionant, si es tracta per exemple del protagonista d'una novel·la del segle XIX, o pot constar de molt pocs trets, per exemple, «una noia», com passa freqüentment al segle XX, on abunden els personatges sense edat, ni nom, ni aspecte físic.¹ Però sempre serà un conjunt finit, i això vol dir la possibilitat de fer un recompte exhaustiu d'aquestes unitats (o d'una classe d'unitats; per exemple, la dels diversos designadors dels personatges: noms, cognoms,² metàfores, perífrasis, etc.), per tal d'analitzar-les en una perspectiva estructural, la que hem triat aquí. Com que dins el marc d'un treball relativament reduït com és aquest no es pot fer un estudi exhaustiu dels personatges d'un corpus tan extens com l'obra novel·lesca de Mercè Rodoreda, ens limitarem a estudiar el rendiment narratiu de les unitats narratives referents a l'aspecte físic dels personatges d'una sola novel·la, *Mirall trencat* (1974)³ —la darrera i la més complexa, en particular per la varietat dels punts de vista narratius, de les quatre novel·les⁴ de tendència diguem realista en el sentit ampli (és a dir, definida per la preocupació de «crear» personatges que facin l'efecte de ser persones de debò, i negativament per l'absència d'elements fantàstics o sobrenaturals a la ficció).⁵ Una altra limitació és que només tractarem dels personatges humans, tot i que els animals⁶ i les representacions pictòriques o plàstiques d'éssers humans⁷ també tenen el seu interès. Afegim que per aspecte físic entenem només els trets que presenten una certa constància («un home pan-

1. Fins i tot sense sexe, com és el cas dels dos o de les dues protagonistes d'una història d'amor, un dels quals o una dels quals o una de les quals és el narrador o narradora, a la novel·la d'Anne F. GARRÉTTA, *Sphinx*, París, Grasset & Fasquelle, 1986.

2. És significatiu, per exemple, que cap dels personatges de *La plaça del Diamant* no tingui cognom; sobretot si observem que a *Mirall trencat*, tant el narrador impersonal com alguns personatges mencionen amb molta insistència el cognom dels amos, i de totes les criades, en canvi, només l'Armanda en té un (figura a la cinta de la corona mortuòria que ofereix a l'Eladi, p. 340), excepció també significativa.

3. Citem la sisena edició de l'obra (Barcelona, Club Editor, 1982).

4. O sigui, *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967) i *Mirall trencat* (1974). S'hi podria afegir el recull *Vint-i-dos contes* (1957).

5. Amb l'única excepció del fantasma de la Maria al final, element marginal que no es pot comparar, per exemple, amb la transformació en peix del protagonista del conte «El riu i la barca» de *La meua Cristina i altres contes* (1967).

6. Si la Teresa pensa: «Que uns ocells tan preciosos (els faisans) hagin de beure aigua bruta...» (p. 97), és que la bellesa dóna drets especials també als animals.

7. Per exemple: «un bust de pasta blava, amb un gran tul damunt de les espatlles nues, el cap molt dret i unes faccions exquísides» (p. 153).

xut, pelat de cap», p. 84; «era magre, corbat d'espatlles i semblava més vell que el seu germà», p. 146), i exclouem les expressions de la cara («mirant-lo amb els ulls melosos», p. 55), els gestos i moviments («saltava com una daina», p. 50), els canvis de color («amb la cara blanca com un mort» p. 59), i evidentment els vestits, tot i que s'associen sovint a les referències a l'aspecte físic: tots són elements que demanarien un estudi a part.

Si l'aspecte físic dels personatges, doncs, es redueix a la suma de les unitats narratives que hi fan referència, una vegada que n'hem fet el recompte podem començar a establir-ne una tipologia en funció de diversos criteris. I després estudiar-ne el rendiment narratiu des de tres perspectives complementàries: com contribueixen a crear la il·lusió referencial (o sigui, la impressió de trobar-se davant d'un relat de fets reals i no pas ficticis)?, com caracteritzen una personalitat i/o una societat (el seu paper indicial, per dir-ho amb paraules de Roland Barthes)? I, eventualment, tenen alguna importància per a l'acció (*id est*, algun paper funcional)?⁸ Amb el benentès que aquestes tres característiques no s'exclouen entre elles. L'objectiu, és clar, serà determinar, en conclusió, de quina manera contribueixen a la significació global de la novel·la.

Una primera observació és que les unitats narratives que ens interessin aquí, bastant nombroses, varien molt pel referent, l'extensió i la presentació. En efecte, tant poden remetre a l'aspecte físic en general («una criatura preciosa», p. 270; «Estava molt desmillorat», p. 303), com a l'estatura i/o la corpulència, sovint associades («era un home alt i prim», p. 77; «Havia entrat una dona grossa i baixa», p. 435), o a algun element particular: sobretot ulls i cabells, però també pell, mans, pits, cames, peus, boca, nas, orelles, dents, etc. Tant poden constar d'un sol lexema («espanterrant», p. 139), com d'un sintagma («dents esclatants», p. 166) o d'una oració («I la Sofia tenia els ulls petits com si no se li poguessin acabar d'obrir», p. 139; «El nen és pitjor que una figa tova!», p. 180). I tant poden presentar-se aïllades («una noia molt bonica», p. 110) com coordinades («tenia les cuixes llargues, la cintura estreta i dura, la boca petita i vermella com una cirera» p. 189; «el senyor [...] amb els ulls negres i les celles espesses amb uns quants pèls blancs, alt i magre», p. 336). En canvi, s'observa una clara predominança dels predicats subjectius («fa goig», p. 167; «més lletja que un pecat», p. 174) sobre els objectius («ulls grisos», p. 67; «coixa», p. 418); entre els subjectius, dels valoratius («la criatura més encisadora que mai hagi vist al món», p. 246) sobre els afectius («les mans de l'àvia li feien fàstic», p. 197); i entre els valoratius, una predominança (menys neta, però) dels no axiològics («era un home més aviat gros, ample d'espatlles, amb les cames i els braços curts», p. 86) sobre els axiològics («una mirada carregada de bondat»,

8. Les dues nocions són manllevades de Roland BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale du récit». *Communications*, núm. 8 (1966), p. 1-27.

p. 141; «molt lleig», p. 407).⁹ I crida l'atenció l'abundància de les expressions figurades, generalment lexicalitzades¹⁰ i gairebé sempre hiperbòliques¹¹ («cintura de vespa», p. 78; «Tota ella un glop de llet», p. 141; «més fresca que una rosa», p. 152; «Màrius prim, negre com un carboner, amb la cara de galtes begudes tallada per la rialla més blanca de la terra», p. 342). Característiques de la llengua parlada, explicables pel fet que, com veurem ara, les referències a l'aspecte físic, amb les molt poques excepcions que assenyalarem, no es presenten com a retrats «objectius» d'un narrador omniscient i per tant exterior a la ficció, sinó que són atribuïbles i sovint atribuïdes a tal o tal personatge. Això ens porta a examinar ara com contribueixen a crear la il·lusió referencial.

1. IL·LUSIÓ REFERENCIAL

Com se sap, un dels elements que contribueixen més a la il·lusió referencial són els «efectes de realitat», constituïts, segons la coneguda definició de Roland Barthes,¹² per unitats narratives «insignificants» en el sentit més fort de la paraula, o sigui sense cap valor funcional ni indicial. Característica de l'estètica realista que, a diferència de «la tendència dels textos clàssics a funcionalitzar tots els detalls», es complau a donar «detalls inútils»,¹³ aquest tipus d'unitat narrativa, per la seva mateixa insignificança, crea la il·lusió d'una fidelitat al món real, d'un referent real, «fingint que se'l segueix de manera esclava», i només diu: «*nous sommes le réel*».¹⁴ Barthes admet que no són nombroses, i en cita molt poques, amb l'excusa que no es pot apreciar un efecte de realitat fora del conjunt de la novel·la.¹⁵ De fet, com que és molt difícil, per no dir impossible, trobar exemples de «detalls absoluts» —unitats narratives sense cap valor indicial, ni que sigui molt lleu—, s'acostuma de considerar també com a tals les unitats narratives feblement indicials, especialment potser les que no entren en correlació amb cap altra. Dit d'una altra manera, l'efecte de realitat d'una unitat narrativa serà inversament proporcional al seu valor indicial. Uns exemples, a *La*

9. Reprenem aquí les distincions de Catherine KERBRAT-ORECCHIONI a *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*, París, Armand Colin, 1980, p. 84.

10. Entre les excepcions: «Amb [...] aquells ulls verds tan exòtics el feia pensar en una orquídia», p. 152; «esvelta com un liri i amb ulls d'odalisca», p. 446.

11. Entre les excepcions: «tenia els ulls de color de caramel» (p. 409).

12. Roland BARTHES, «L'effet de réel», *Communications*, núm. 11 (1968), p. 84-89.

13. Les cometes són del mateix Barthes, p. 85.

14. «En posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave [...], dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...], ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*» (p. 87-88).

15. «Dans ce bref aperçu, on ne donnera pas d'exemples de notations "insignifiantes", car l'insignifiant ne peut se dénoncer qu'au niveau d'une structure très vaste: citée, une notation n'est ni signifiante ni insignifiante: il lui faut un contexte déjà analysé» (p. 85).

plaça del Diamant,¹⁶ podrien ser la «boca de rap» i el «nas de paperina» de la senyora Enriqueta (p. 34 i 211), els «ulls molt grossos, com de vaca, i la boca una mica torta» d'en Cintet (p. 32) i, encara més, alguns detalls sobre l'aspecte físic de personatges molt episòdics, com ara el mosso del Monumental, «com un espàrrec, bastant begut de galtes i només amb una dent» (p. 50), la peixatera que té «dents d'or» (p. 87), «l'home de l'aigua [...] gros i amb bigoti» (p. 113), la veïna «molt alta» de la mare d'en Quimet (p. 128), el milicià «molt ben plantat i molt prim» (p. 144), etcètera.

Ara bé, la il·lusió de quina realitat? Aquí intervé un altre element fonamental que és el punt de vista narratiu. Deia Sartre, en un comentari a *El soroll i la fúria*, que «una tècnica novel·lesca sempre remet a la metafísica del novel·lista»:¹⁷ a grans trets, o bé existeix una realitat objectiva, independent de les consciències humanes, que l'autor pot fer descriure fictíciament per un narrador omniscient com si fos Déu Pare (la metàfora és del mateix Sartre, en el seu ferotge article contra François Mauriac),¹⁸ o bé la realitat és la suma de les percepcions i subsegüents interpretacions d'un ésser situat, «partiel et partial», i el narrador no en sabrà mai més que un sol personatge a la vegada: és la visió interna estricta de Sartre, amb focalització fixa o variable segons els casos. Com que la il·lusió de realitat, òbviament, serà més forta en el lector si correspon a la seva metafísica, en el cas dels lectors de Rodoreda, que són de la segona meitat de segle xx, serà el segon punt de vista —la visió interna— el que semblarà més «realista»¹⁹ (i reforçarà, eventualment, l'impacte dels efectes de realitat, com als exemples que acabem de citar). És el cas de *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Jardí vora el mar*, que fan servir un punt de vista intern estricte (amb focalització fixa), el de l'únic narrador o narradora de la novel·la: això vol dir que l'aspecte físic dels personatges, ell o ella inclòs, es redueix a la suma de les observacions que aquest personatge se'n fa a ell mateix («La Rita era en Quimet. Els ulls de mico i aquella mena de cosa que no es podia explicar», p. 214), més el que explica del que li diuen els personatges no focalitzadors («Cada

16. Citem la vint-i-setena de l'obra (Barcelona, Club Editor Jove, 1984).

17. Jean-Paul SARTRE, «À propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner» (1939), a *Critiques littéraires-Situations*, I (1947), París, Gallimard, col·l. «Idées», 1975, p. 86.

18. «M. Mauriac [...] a écrit un jour que le romancier était pour ses créatures comme Dieu pour les siennes, et toutes les bizarreries de sa technique s'expliquent par ce qu'il prend le point de vue de Dieu sur ses personnages. [...] Eh bien non! Il est temps de le dire: le romancier n'est point Dieu. [...] Un roman est une action racontée de différents points de vue. [...] Dieu n'est pas un artiste; M. Mauriac non plus»: Jean-Paul SARTRE, «M. François Mauriac et la liberté», a *Critiques littéraires-Situations*, I (1947), París, Gallimard, col·l. «Idées», 1975, p. 54-55 i 69.

19. És més o menys el que explica l'autora al pròleg de *Mirall trencat*: «Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. [...] No he de dir al lector que la Colometa està desesperada sinó que li he de fer sentir que ho està. [...] És a dir, el personatge d'una novel·la pot saber què veu i què li passa, l'autor no. D'aquesta manera el lector sent una veritat o, si es vol, més veritat. Tota novel·la és convencional. La gràcia consisteix a fer que no ho sembli» (p. 19-20).

vegada que la veig passar és com si veiés passar una flor», p. 227), sense que cap veu omniscient intervingui per a completar o corregir aquesta visió subjectiva (en aquest cas d'un mateix personatge, la Rita, vista per la seva mare i el seu pretendent).

És ben palesa aquesta subjectivitat del punt de vista intern si mirem només les referències que tenim a l'aspecte físic del narrador o la narradora de les tres novel·les. De la Colometa, només en sabem que en Cintet la troba «bufona» (o més ben dit, que diu a en Quimet: «D'on l'has tret, tan bufona?», p. 33); que, de soltera, un de «molt gitano» li diu: «Estàs bona» (i ella pensa «Com si jo fos un plat de sopa», p. 45); que en Pere «era bastant més alt que no pas [ella]» (p. 67); que té els pits petits i plans (només perquè després del primer part en té un «petit i pla com sempre i l'altre ple de llet», p. 76); que després del segon part «el sota dels ulls se [li] havia fet blau» (p. 93); que durant la guerra «la cara [...] se [li] havia fet menuda» (p. 175). I res més. En canvi, la Cecília Ce, fins i tot abans de dedicar-se a un ofici on l'aspecte físic evidentment és essencial, és un dels personatges rodoredians, tots femenins, que quan es veuen en un mirall «s'enamoren» d'ells mateixos («Em vaig plantar de cara al mirall [...]. M' enamorava de mi», p. 44), i explica amb complaença com tothom, des del mateix dia que la recullen al carrer, la troba molt maca: «[...] una senyora [...] va dir que [...] tenia una cara de nimfa o de santa, que la feina que tindria amb els homes quan seria gran faria por», p. 16; «La Paulina [...] em va dir, ets una princesa, que amb la senyora Rius sempre ho deien, i que ho deia tothom, que jo era una princesa», p. 86. A l'altre extrem, trobem el jardiner de *Jardí vora el mar*, que no es refereix mai al seu aspecte físic (excepte si tenim en compte la «creu al paladar» que tenia de petit, i el tenia «una mica esporuguit per dintre, de ser tan diferent de tothom», p. 25), com tampoc no s'hi refereixen els altres personatges. En els tres casos, doncs, tenim una forma de realisme psicològic «sartrià», per dir-ho d'alguna manera, que consisteix a presentar de la «realitat» fictícia només el que en percep i en formula un personatge focalitzador (fix o variable, narrador o no). En efecte, si el focalitzador no es fixa en l'aspecte físic d'un personatge (ell inclòs), ni en el que en diuen davant seu altres personatges, només s'hi podria referir una veu externa a la ficció —un narrador extradiegètic, per dir-ho amb paraules de Genette— i, per tant, dotat d'una forma d'omnisciència que no es dona a la realitat que la novel·la pretén imitar. D'aquí una paradoxa aparent: la falta d'indicacions sobre el físic d'alguns personatges, fins i tot protagonistes, també produeix una certa forma d'il·lusió referencial, ja que seria ben poc versemblant que un personatge es fixés en l'aspecte físic de tots els personatges amb qui té tracte, o que una dona de sa casa, una prostituta i un vell jardiner es fixessin en la mateixa proporció i amb el mateix tipus d'interès en el seu propi.

Pel que fa a *Mirall trencat*, de la mateixa manera que a les tres novel·les anteriors, i encara que la bellesa o lletgesa de bona part dels personatges, com veurem, hi siguin funcionals, els elements concrets del seu aspecte físic (ulls, cabells, estatura,

etc.), si participen en general de la seva bellesa o lletgesa, només tenen un valor indicial —i un valor tan feble en alguns casos que se'ls pot considerar com a purs efectes de realitat. Si la bellesa de la Maria («preciosa», p. 275 i 370; «molt maca», p. 212; «molt bonica», p. 262) és evidentment funcional, entre altres coses perquè enamora en Ramon i aquest amor compartit la portarà a suïcidar-se quan descobreixi que són germans, no ho són ni «els dits llargs, prims, les ungles quadrades» (p. 246), ni «el llombrígol mal lligat» (p. 311). I si el primer detall té un innegable valor indicial —a part que les mans fines es consideren boniques,²⁰ la Maria té els mateixos dits de la seva mare—, el segon seria un bon exemple de «detall absolut» que per la seva aparent gratuïtat crea una forta il·lusió de realitat. I podríem dir el mateix d'alguns trets, si no dels altres protagonistes,²¹ de personatges secundaris com ara les «celles espesses» del senyor Begú (p. 50), el «nas trencat» d'en Jesús Masdéu (p. 116), la «piga [...] gairebé a sota de l'ull, petita, molt fosca» de l'Armanda (p. 131), els «pits de llimoneta» de la Marieta (p. 188), les «piguets menudes, rosades» de l'Elisa (p. 253); o del fet que l'Anselma sigui «tan grossa» (p. 95), i un dels milicians que requisen la torre «arrissat de cabells» (p. 407), etc. És més: hi ha personatges episòdics que tots ells són purs efectes de realitat: ni tenen la menor importància a la ficció, ni en té el seu aspecte físic; només es menciona perquè s'hi fixa, tot i que no li importa gens, un personatge que es troba en una situació d'espera, on no té res més a fer que mirar entorn seu per entretenir-se («S'acostà al balcó i mirà a través del transparent. [...] Un home menut [...] feia voltar la maneta d'un manubri», p. 152; «L'obrí [la porta] una noieta esprimatxada, amb els ulls molt grossos o que potser ho semblaven perquè tenia la cara menuda. [...] A la sala d'espera hi havia una parella: un home gros amb una noia rossa, de celles negres, que semblava la seva filla», p. 302). En aquest cas, el contingut de les unitats narratives compta molt menys que la il·lusió referencial que produeix. Una altra forma bastant semblant d'interès molt superficial és el que desperta un tret físic poc corrent, i/o una lletgesa o bellesa excepcionals: a part que s'entén que cridin l'atenció, creen un fort efecte de realitat per la seva mateixa raresa, pel mateix fet que «semblen mentida»²² («La Teresa sempre deia que [la Simona] era la cambrera més bonica de cos que havien tingut i la més lletja de cara», p. 128-129; «L'adroguer [...] duia un bigoti petit que semblava que li hagués de caure», p. 184; «un milicià molt lleig, amb els ulls color de caramel», p. 409).

En aquests darrers casos molt pròxims als «detalls absoluts» de Barthes, la il·lusió referencial ve reforçada, com es veu, pel punt de vista narratiu. De manera

20. «[La Teresa] es mirà les mans, fines, tan diferents de quan era pobra», p. 117; «[La senyoreta Rosa] tenia unes mans que no li calia envejar les de ningú. Els dits eren llargs i fins, amb la pell d'una blancor i d'una finor aristocràtiques», p. 276.

21. Excepte potser el «nas enlaire» de la Teresa (p. 57), en què no es fixa ningú fora d'ella.

22. «Anselma, que tenia la veu d'espiguet. Semblava mentida, tan grossa» (p. 95).

general, a més a més, moltes observacions sobre l'aspecte físic s'atribueixen explícitament a un personatge, per una mena de redundància de la visió interna. És freqüent que siguin introduïdes per un verb de percepció visual («La Teresa mirava les ungles del joier: impecables, ben tallades, lluent. Li donà un cop d'ull d'esquitllentes: devia tenir ben bé cinquanta anys, però semblava que acabés de complir els quaranta, dret», p. 51; «En Jaume mirà la Maria: era molt maca», p. 212; «En Ramon mirà la seva mare: vella i esvelta, dreta com un parallamps», p. 434; etc.) o de pensament («Aquestes dones de pell delicada, pensà la Teresa, es passen aviat», p. 121; «La senyoreta Sofia l'havia llogada de seguida perquè era molt jove i bonica [...]». «Sempre les tria maques», pensava l'Armanda», p. 186). O bé són comentaris que fa un personatge a un altre («Cada dia ets més maca, nena», p. 122; «Tenia els ulls negres [la Maria], sí», p. 344).²³

D'altra banda, com que la focalització, a *Mirall trencat*, canvia constantment d'un capítol a l'altre i fins i tot dins d'un mateix capítol,²⁴ produeix de vegades, quan apareixen diferents visions de l'aspecte físic d'un mateix personatge, una «orquestració de les consciències», per dir-ho amb paraules de Sartre,²⁵ que accentua la il·lusió referencial, tant si coincideixen com si es completen. Per exemple: tothom troba que en Jaume és lleig, però la Teresa el troba «esquitfit, amb el cap gros» (p. 203), es fixa en les seves cames «com fustetes de misto» (p. 185) i les seves «orelles massa grosses» (p. 200); els seus germans es fixen en els «grans sota les aixelles, grans al coll que no s'assecaven, rajaven pus i sang morada» (p. 291), el seu pare en recorda «la pell esblaimada» (p. 283), etc. Ningú no pot veure la Teresa sense fixar-se en la seva bellesa: el senyor Begú («tanta bellesa», p. 51), Salvador Valldaura («maca i la simpatia en persona», p. 72), en Jesús Masdéu («una senyora molt maca», p. 116), l'Eladi («una senyora sensacional », p. 138), etc. Però per al seu amant Riera,

23. Fins i tot fora dels diàlegs, i en els pocs casos que no es menciona cap mirada, cap pensament, cap record, ni tan sols cap personatge focalitzador, el llenguatge convida a atribuir les notacions sobre l'aspecte físic a un personatge (o a un grup, el de les criades, per exemple), pel seu caràcter oral, metafòric, hiperbòlic, afectiu: per exemple, «una dida com un sol» (p. 91).

24. I en algunes rares ocasions tan ràpidament que produeix una forma d'omnisciència relativa a la François Mauriac que sens dubte hauria escandalitzat Sartre, quan en un mateix moment de la ficció es penetra gairebé simultàniament en la consciència de dos o tres personatges: «El senyor Begú [...] trobà que el senyor Rovira havia envellit molt [...]. El senyor Rovira [...] pensà que se n'hauria de procurar dues d'iguals (de butaques). La Teresa mirava les ungles del joier: impecables, ben tallades, lluent. Li donà un cop d'ull d'esquitllentes: devia tenir ben bé cinquanta anys, però semblava que acabés de complir els quaranta, dret», p. 51; «La trobà envellida (l'Eladi a la Teresa); i ella, quan veié el seu gendre, pensà: "Quina ruïna!", p. 330.

25. «Pour nous aussi l'événement n'apparaît qu'au travers des subjectivités. Mais sa transcendance vient de ce qu'il les déborde toutes parce qu'il s'étend à travers elles et révèle à chacune un aspect différent de lui-même et d'elle-même. Ainsi notre problème technique est de trouver une orchestration des consciences qui nous permette de rendre la pluridimensionnalité de l'événement», *Qu'est-ce que la littérature?* (1948), París, Gallimard, col·l. «Idées», 1967, p. 371.

la Teresa «semblava la reina de totes les reines» (p. 420), quan l'Eulàlia, que la veu amb els ulls de la gelosia, troba que la seva bellesa «espectacular» és «tan poc refinada» (p. 266). Això sense parlar de les dones que, com veurem, tenen una visió d'elles mateixes molt més favorable que la dels altres, fins a tal punt que la poden contradir.

Cal assenyalar, però, dues infraccions molt cridaneres a la visió interna: són dues observacions que no es poden atribuir de cap manera a cap personatge focalitzador, i per tant remetent per força a un món on existiria, al contrari, una realitat independent de les consciències humanes. La primera és una descripció física de Jesús Masdén, que està sol i ni s'està mirant en un mirall ni està pensant en el seu aspecte físic: «Jesús Masdén no era ni massa alt ni massa baix; tenia els ulls negres i bondadosos» (p. 159). La segona és el fragment on la Sofia pensa en l'aspecte físic del seu fill Ramon: «Una part de vulgaritat li devia venir d'aquella bona dona que havia fet de peixatera. En Ramon devia dur-la a dins, pensava, vexada, quan el veia amb aquests gestos bruscos de xicotot. No era veritat. Era menys veritat del que ella imaginava, però per a ella era una veritat com un temple» (p. 270). Aquí intervé un narrador omniscient,²⁶ en un fragment per a introduir una descripció que no es pot justificar de cap manera per la situació ficcional, i en l'altre per a corregir el que pensa un personatge, amb la mateixa seguretat que un narrador de Mauriac. Senyal que Mercè Rodoreda no tenia una idea tan clara —o tan rígida— com la de Sartre del punt de vista narratiu, i/o que la divertia recordar al lector que estava llegint una novel·la (igual que en el pròleg explica amb molta insistència com crea alguns personatges,²⁷ que és una manera de recordar que es tracta d'una ficció, quan precisament el relat mira de fer-ho oblidar)? Però també, si observem que ambdós fragments remetent a una «equivocació» de la mare del personatge sobre l'aspecte físic del seu fill (la Teresa perquè no s'adona, quan mira en Jesús Masdén, que té els mateixos ulls d'ella,²⁸ la Sofia perquè veu en Ramon més «vulgar» del que

26. Al primer fragment, alguns lectors hi veurien més aviat una visió externa. Seguim aquí les conclusions d'Alain Rabatel sobre «l'introuvable vision externe» (*Littérature*, núm. 107, octubre 1997, p. 88-113).

27. Per exemple: «A Salvador Valldaura, abans d'enamorar-se de la Teresa, li dono un amor trágic que el perseguiran tot al llarg del camí» (p. 25); «Vaig començar a pensar en l'amant de Teresa Goday de Valldaura. El faria distingit, prim, amb un cap romàntic» (p. 26); «A Teresa Valldaura li vaig donar una filla que no se li assemblés» (p. 27).

28. La Teresa té els ulls negres (Riera recorda «la negror de la (seva) mirada», p. 238), i l'Eulàlia (p. 262) troba que en Ramon, «buscant, buscant, potser tenia alguna cosa, poc, de la Teresa. Una mirada de bondat, potser...». Pot ser el que expliqui que l'Armanda, a la frase final del penúltim capítol, observa i, sense treure'n cap conseqüència, que «el senyoret Ramon, tan diferent de quan havia fugit de casa, s'assemblava molt a en Jesús Masdén» (p. 451). Però la Teresa, quan el seu fill la visita per primera vegada, no s'adona d'aquesta semblança, tot i que observa atentament «aquell noi prim [...] aquella bestioleta espantada»: «Buscava en la seva cara alguna cosa que no acabava de trobar-hi. [...] La Teresa mirava el seu fill: la pell fosca, els llavis primers, els cabells negres com un cistell de móres, i el nas...» (p. 116).

és), apareix una il·lusió referencial d'un altre tipus, ja que remet d'una altra manera (indirecta en el primer cas, molt directa en el segon) a la subjectivitat de les percepcions i interpretacions de les dues dones, explicable en ambdós casos per una relativa indiferència al fill. Però aquí passem al paper indicial.

2. PAPER INDICIAL

En una novel·la on el punt de vista és intern, les referències a l'aspecte físic, en la mesura que són atribuïdes a un personatge o a un altre, no poden deixar de ser indicials de la seva personalitat, per la forma d'interès que dedica a l'aspecte físic dels altres i al seu propi²⁹ i per les valoracions que en fa. I també, si observem coincidències d'un personatge a l'altre, indicials de la importància que dóna la societat fictícia a l'aspecte físic i de la valoració que li mereix tal o tal tret.

A *Mirall trencat*, de manera general, atès que hi ha poques divergències de fons en les diverses apreciacions que es fan d'un mateix personatge o d'un mateix tret físic, les correlacions que s'observen entre axiològics positius («molt bonica»...) o negatius («lleig») i les característiques que hi van associades («esvelta», «blanca», «dret»...) permeten de definir un ideal de bellesa tant masculina com femenina. Un home que «fa goig» (p. 79) —o és «ben plantat» (p. 70 i 408)— fonamentalment és «alt» (el notari Riera vist per la Teresa, p. 110; el professor de piano vist per ell mateix, p. 24), «dret» (el senyor Begú vist per la Teresa, p. 51; Valldaura vist per l'Eladi, p. 141) i té la pell fosca (Riera vist per la Teresa és «torrat de pell», p. 110; l'Eladi vist per en Ramon és «de cafè amb llet», p. 196). Una dona «maca» o «bonica» té la pell clara (la Maria «blanca», vista per en Ramon, p. 196; la Teresa «tota ella rosa i blanca», vista pel notari, p. 228);³⁰ és «esvelta» (la Simona vista per la Teresa, p. 128; la Filomena vista per l'Armanda, p. 446);³¹ té els ulls i els cabells bonics (la Bàrbara, vista per Valldaura, és «rossa com un fil d'or, amb els ulls molt clars», p. 64; la Teresa, vista pel mateix Valldaura, té els «ulls vellutats» i «els cabells abundants, de color castany, com un casc de seda», p. 73 i 79; la Pilar, vista per l'Eladi, té els «ulls verds tan exòtics», p. 152, i el notari Riera queda «meravellat» en veure la seva «cabellera llarga fins als ronyons», p. 153); i té els pits ben fets (com ara els «pits d'estàtua» de la Paulina, vistos per l'Armanda, p. 343; «els pits de la Teresa, ingenus, magnífics, totes les magnòlies», vistos pel notari Riera, p. 238).³² Aquestes

29. A diferència de les novel·les on un narrador omniscient i extradiegètic «presenta» els personatges quan apareixen.

30. Vegeu «En Ramon només veia colors: [...] l'Armanda (era) de color de terra, l'àvia vermella...» (p. 196).

31. En canvi, de l'Armanda, «baixeta, una mica plena [...], no es pot dir que sigui maca» (p. 133).

32. Vegeu la comparació que fa l'Armanda: «La dona del notari [...] no era gaire bonica: tenia el pit pla i els turmells trencadissos. En canvi, en la senyora Teresa, tot era generós» (p. 448).

valoracions, evidentment, determinen l'interès sexual en ambdós sexes (entenent per interès sexual la tendència d'homes i dones a valorar l'aspecte físic de l'altre sexe en termes d'atractiu), moltes vegades explícitament («No podia dir que li desagradés [Valldaura a Teresa]: ben plantat, ros...», p. 76; «En Ramon li semblà [a l'Eulàlia] un noi com n'hi ha tants. Amb uns ulls magnífics però poc expressius, amb uns llavis sensuals com els de l'Eladi, infinitament més atractiu que el seu fill», p. 262).

Fora de l'interès sexual, però, el que dediquen els dos sexes a l'aspecte físic és molt diferent. Per començar, l'interès per l'aspecte físic propi: els homes o bé no hi pensen mai (Valldaura, Jesús Masdéu, Quim, Ramon), o bé només hi pensen per a lamentar algun canvi que afecta la salut, i/o la felicitat tant o més que la bellesa física. Per exemple, l'Eladi jove quan observa que s'engreixa («Decididament, s'engreixava», p. 138) i de gran quan comprova, en mirar-se al mirall (és l'únic home que ho fa en tota la novel·la), com ha envellit, i no només físicament («S'acostà al mirall que li tornà la seva cara amb els ulls desencisats, amb el front ample, amb les galtes begudes», p. 252). Quan el professor de piano (l'únic home que demostra un cert narcisisme —això sí, retrospectivament—) recorda amb marcada complaença el goig que feia abans del seu accident («Alt, ample d'espatlles, amb els cabells negres i els ulls de miosotis», p. 241), és lamentant que l'accident, a part que l'ha deixat coix, li ha destrossat la carrera («Si no hagués estat per l'accident que li deformà el peu i li escurçà la cama, hauria estat un gran concertista», p. 241). De manera semblant, quan en Riera (que només és focalitzador de vell), comparant-se amb el que era de jove, recorda que «havia tingut un cap romàntic i una joventut plena de foc» (p. 234), és pensant en la Teresa que li ho havia dit («perquè vostè tenia, dispensi, té, un cap tan romàntic», p. 228), i el que li sap greu de l'envelliment és la degradació de la salut i la renúncia a la vida sexual que suposa («Es veié ja vell i posant-se el remei abans de ficar-se al llit, perquè les morenes són una cosa dolenta; i es veié alt i jove fent l'amor amb aquella dona que semblava la reina de totes les reines», p. 420).

En canvi, totes les dones focalitzadores (Teresa, Eulàlia, Sofia, Armanda, la senyoreta Rosa i d'altres menys importants) es preocupen molt del seu aspecte físic i d'una manera diferent de la dels homes. Tenen en comú un fort narcisisme que les porta a mirar-se sovint al mirall i a trobar que fan goig: així la Teresa de jove («el mirall li digué que era molt bonica», p. 370), o la Maria que «presa en l'amor per ella mateixa mirava greument el seu reflex» (p. 311). Encara, són les dues dones a qui tothom troba «molt maques». Però tractant-se de les altres, hi ha un contrast còmic entre la visió que en tenen els altres i la seva pròpia, molt més favorable. Per exemple, la Sofia troba «torbadors» els mateixos ulls que segons el seu padrí semblen «ullets de japonesa» (p. 104), que l'Eladi troba lletjos («A ell li agradaven les noies [...] amb els ulls negres i grossos. I la Sofia tenia els ulls petits com si no se li poguessin acabar d'obrir», p. 139) i que per a la Teresa són com «traus» (p. 382): «La Sofia [...] agafà el mirall amb el marc de roses. [...] "Ulls de japonesa", li deia sempre

aquell pobre Joaquim [...]. De japonesa, no. Estranys, sí. No els podia acabar d'obrir ben bé com les altres persones. Una vegada li havia dit el metge: "Amb un cop de bisturí a cada angle li quedaran perfectes." No s'ho havia volgut deixar fer mai. S'estimava els seus ulls que no podia acabar d'obrir; eren la seva coqueteria. Serien tan lluent, oberts? Tan torbadors, per insòlits, com la seva veu ronca?» De la mateixa manera, l'Eulàlia, de qui la Teresa pensa que «aquestes dones de pell delicada [...] es passen aviat» (p. 121), encara s'enorgulleix de la seva pell (i de la seva bellesa en general) anys més tard:³³ «L'Eulàlia s'adonà que en Quim la descobria, que admirava la pell de la seva cara d'un rosa tendra, els cabells d'un ros de blat, els ulls verdosos, les celles ben dibuixades. Una cara d'aquelles —li ho havia dit en Rafael més d'una vegada— que guanyen un cent per cent quan es tenen ben a la vora» (p. 266). O l'Armanda, en l'aspecte físic de la qual no es fixa ningú fins que es fa gran:³⁴ «Es mirà; era baixeta, una mica plena. La seva mare sempre deia: "L'Armanda no es pot dir que sigui maca, però té la pell de seda. Sembla que no, i és molt"» (p. 133). Un cas molt semblant és el de la senyoreta Rosa: ni la Sofia ni l'Eladi, tot i que és tan faldiller, no es fixen gens en el seu aspecte físic i l'únic personatge que li'n parla és la Maria quan li diu (p. 298) que és «lletja i envejosa». Però ella té una visió més matisada d'ella mateixa quan pensa (p. 276): «Mai no havia estat bonica, però tenia unes mans que no li calia envejar les de ningú. Els dits eren llargs i fins, amb la pell d'una blancor i d'una finor aristocràtiques.»

Aquest narcisisme de les dones les fa més sensibles que els homes a l'envelliment, i d'una altra manera: hi veuen més aviat la pèrdua de la seva seducció i s'ho formulen a elles mateixes amb la crueltat del narcisisme ferit. La Teresa, per exemple, pensa més en la bellesa perduda que en la salut malmesa («D'on havia sortit tanta carn inútil? Ella, que havia estat orgullosa de la seva cintura de vespa, de borinot, deia per riure, i del seu ventre més pla que una post... On havia anat a parar tot el que era bonic?», p. 382; «Havia envellit de la manera laxa. Tot li penjava: les galtes, el sotabarba, la carn de sota els braços...», p. 386). O bé l'Eulàlia: «Se sentia terriblement deprimida. Vella de debò. De debò volia dir que se sentia vella per dintre. [...] No tenia defenses. Quan era jove, l'enorgullia que la miressin. Sabia per què la miraven. Però ara...» (p. 261-262). Un altre tipus de ferida narcisista és la que pateixen la Teresa i la Sofia, quan es fixen en l'aspecte físic dels fills, vistos com una mena de prolongació d'elles mateixes, i els representa una desil·lusió³⁵ que també expressen

33. L'Eulàlia «duia mig dol d'en Rafael» (p. 263), que encara viu quan té lloc l'escena «d'abelles i glicines» (I, VIII).

34. Poc després de la mort de la Teresa, la Sofia observa que l'Armanda «s'havia tornat grossa» (p. 391). Després de la guerra, en Riera, sense reconèixer-la, veu «una dona grossa [...], coixa» (p. 418), i en Ramon, també sense reconèixer-la, «una dona grossa i baixa» (p. 435).

35. És el que explica que, quan neix el Jaume, «l'Armanda, que sabia, com tothom, la il·lusió amb què la Sofia esperava una filla, no podia amagar una mena d'alegria dolenta» (p. 180).

cruament. A la Teresa «no li acabava d'agradar³⁶ [el seu fill, de petit] perquè tenia el nas enlaire, com ella, però així com el seu li feia gràcia, trobava que el del nen era lleig» (p. 57) —senyal que el seu narcisisme és més fort que l'amor maternal. Els ulls de la Sofia, com hem vist, li semblen «traus» (301). Diu davant seu, quan és petita, «si vol ser geperuda que sigui geperuda» (p. 148), i quan es fa vella pensa que «com a les mòmies, la pell se li arrapa [...] als ossos» (p. 386). La Sofia se sent «vexada» per la suposada «vulgaritat» d'en Ramon, sobretot per comparació amb «la gràcia, la contenció, l'elegància...» de la Maria, que «l'obliga [...] a fer comparacions» (p. 270). De manera que, quan observem que a diferència de tots els membres de la família no diu ni pensa mai res de l'aspecte físic del Jaume, podem interpretar que la lletgesa del nen la fereix tant o més en el seu orgull que en el seu amor maternal.

Aquesta diferència entre homes i dones explica que els primers, quan es fixen (poques vegades) en l'aspecte físic d'un altre home, no l'envegen mai, fins i tot quan és un rival com en Màrius Balsareny vist per en Ramon («Màrius prim, negre com un carboner, amb la cara de galtes begudes tallada per la rialla més blanca de la terra», p. 289), i són capaços d'admirar-lo com l'Eladi a Valldaura («Era un home alt, dret, amb una gran barba rossa i una mirada carregada de bondat. [...] Feia temps que no havia vist una persona que li fes tant d'efecte [...]». «És un gran senyor», pensà molt impressionat», p. 141). En canvi, les dones tenen una tendència marcada a comparar-se amb les altres, amb una enveja i una gelosia que les porta de vegades a formular molt cruament els defectes que els troben, a comentar la seva lletgesa, o a rebaixar-ne la bellesa. L'Eulàlia, com hem vist, troba la bellesa de la Teresa «espectacular», això sí, però «tan poc refinada» (p. 266); de la Maria ha d'admetre que és «molt bonica», però «d'una bellesa [...] lleugerament diabòlica» (p. 262). La senyoreta Rosa pensa que, si més no, «val [...] més que l'Armanda» (p. 277). La Maria diu a la senyoreta Rosa que és «lletja i envejosa» (p. 298); l'Esperança a la Miquela, «per ser tan joveneta, vas molt carregada» (p. 188). Una dona que admiri sense reserves la bellesa d'una altra es veu poques vegades, i sempre es tracta de casos on les dones admirades pertanyen a un altre món, cosa que exclou la rivalitat: l'Armanda admira la bellesa perfecta de la Teresa i la Maria; la germana del professor de piano troba que la cara de la Pilar Segura, tal com surt en una foto, «és la cara exacta de la Mare de Déu» (p. 243), i l'Olívia, que «[fa] tan bonic» (p. 189) —«les cuixes llargues, la cintura estreta i dura, la boca petita i vermella com una cirera» (p. 190)—, es pot permetre d'admirar els «pits de llimoneta» d'una altra criada (p. 188). De la mateixa manera, l'envelliment dels altres no suscita la mateixa reacció en ambdós sexes: quan els homes no es limiten a constatar-lo («El notari Riera [...] el reconegué de seguida [a l'Eladi]. Estava molt desmillorat», p. 303; «[L'Eladi]

36. El verb aquí s'oposa implícitament a *estimar*, vist el tòpic de la mare que estima els fills encara que no facin goig —i fins i tot troba que en fan.

la trobà envellida [a la Teresa]», p. 330), ho fan amb afecte i tristesa, com en Riera quan retroba la Teresa vella («La vida estava allí, ratllada d'arrugues [...] amb els ulls plens d'intel·ligència», p. 234), o en Ramon quan pensa en la seva dona («La seva dona no era com abans; les privacions l'havien desfeta; però ell la veia com abans perquè havia estat la gran tendresa de la seva vida», p. 442). En canvi, com hem vist, la Teresa veu cruelment l'Eladi envellit com «una ruïna» (p. 330), i la Sofia envellida com «una mòmia» (p. 386).

De manera general, doncs, s'observa que, a part de l'interès sexual, l'interès per l'aspecte físic (propí i aliè) presenta característiques diferents segons el sexe, en particular perquè en les dones (és un dels elements que crea la impressió d'un univers duríssim) s'observa un narcisisme, una enveja, una hostilitat recíproca que no es dona entre els homes. Diferència que segurament es deu explicar per la importància distinta que té l'aspecte físic en el destí dels uns i dels altres. Però aquí passem a la tercera part, ja que l'aspecte físic, a més de ser objecte de valoracions diverses que diuen molt dels personatges i de la societat on es mouen, també pot tenir un valor funcional més o menys important.

3. PAPER FUNCIONAL

Si l'aspecte físic suscita tant d'interès en molts personatges, ja es pot suposar que és perquè condiciona en bona part les seves relacions amb els altres i amb ells mateixos, i finalment el seu destí. Efectivament, una primera observació és que la consciència de fer goig o de ser lleig determina el grau de confiança en un mateix, una seguretat o inseguretat que es tradueix al seu torn en comportaments diferents. Per exemple, quan les criades van a ruixar-se al fons del jardí a l'estiu: «Sota el doll reien com boges i feien gresca perquè tenien els cossos joves, amb les cuixes que semblaven de pedra...» (p. 334), mentre que en una ocasió semblant la Miquela, que segons l'Esperança «va [...] molt carregada» (p. 188), «es fic[a] al cossi tapant-se els pits amb les mans» (p. 189), i l'Armanda no es vol despullar «perquè li f[a] angúnia que li ve[gin] els pits» (p. 190). O bé quan l'Eulàlia, que «havia vingut a Barcelona en una mena de viatge sentimental», se sent «vella de debò» davant de la mirada «inquisitiva» d'en Ramon i la Maria (p. 261) i pensa que «no t[é] defenses», cosa que la porta a enyorar en Quim (p. 262) i a penedir-se d'haver vingut. O quan el professor de piano explica a la Teresa per què no gosa esbrincar els nens que li fan bromes pesades: «“com vol que un home tarat com jo”, i sense adonar-se del que feia estirà la cama curta amb el peu esguerrat al capdavant, “pugui fer-se respectar per dues criatures que semblen arcàngels?”» (p. 245).

De la mateixa manera, l'aspecte físic fa molt per a determinar no sols el desig i l'enamorament, sinó també l'afecte o l'antipatia. Igual que la vista de la bellesa pot reconfortar («Vostè fa molt goig i la seva presència m'és un bàlsam», diu la Teresa

al metge, p. 379), la lletgesa pot repugnar («Però la Maria l'anava a veure poc perquè les mans de l'àvia li feien fàstic», p. 197). Si a la Maria l'estimen tant la Teresa,³⁷ que li fa fàstic («Vull que aquesta casa sigui per a la petita, la Maria. [...] no m'estima. Jo sí. Només cal veure amb quina càrrega d'angúnia em mira les mans», p. 235), com l'Armanda, tot i que és conscient que «la Maria, a ella, no l'havia estimada mai» (p. 322), només pot ser per la seva bellesa. Fins i tot a la Sofia, encara que l'engelseix l'amor de l'Eladi per la seva filla,³⁸ «els ulls negres i profunds de la Maria [de petita] li semblaven la mel del món» (p. 270). En canvi, amb l'excepció de la Teresa i l'Armanda que estimen el Jaume precisament perquè els fa pena el seu mal aspecte («L'Armanda sabia que la senyora Teresa era bona. Només s'havia de veure com mirava en Jaume, el seu nét petit, que tenia les cames com fustetes de misto. L'Armanda també l'estimava molt perquè era un nen neulit», p. 189), en Jaume només suscita rebuig, en bona part pel seu aspecte físic: la Maria li diu que és un «llangardaix fastigós» (p. 212), i amb en Ramon l'odien tant que l'acaben matant. I l'Eladi, que no es refarà mai de la mort de la Maria, no està lluny d'alegrar-se de la mort del seu fill («El petit, en Jaume, no l'havia estimat gaire; li feia angúnia amb aquelles cametes i aquella pell tan esblaimada... La seva mort prematura més aviat el tranquil·litzà. Vés a saber què li hauria passat a en Jaume si s'hagués fet gran, tan malaltís... una criatura que més aviat semblava un càstig», p. 283).

En aquestes condicions, ja s'entén que la coïxesa trunqui la carrera del professor de piano (quan pensa que podia haver estat «un gran concertista», es refereix al seu aspecte físic abans que al «do», com si no fos el més important: «Tenia el físic per enamorar els públics més exigents: de senyores, sobretot. [...] I tenia el que no es compra amb els diners: el do», p. 241), igual que és la lletgesa que causa, finalment, la mort d'en Jaume. Inversament, la bellesa física sovint s'instrumentalitza a l'hora d'aconseguir algun avantatge personal. La Teresa, quan va a demanar al senyor Begú que li compri el fermall, el mira «amb ulls melosos» (p. 55); al notari Riera, quan li demana d'aconsellar al seu marit que no vengui la masia de Vilafranca, li somriu «amb un somriure angèlic» (p. 231) i, en ambdós casos, aconsegueix el que vol. També s'instrumentalitza la bellesa dels altres: si l'Eladi, «a l'hora d'amidar la roba i de tallarla, [...] crid[a] el dependent més ben plantat de la casa» (p. 138), és per a fer bon efecte a la Teresa. Si la Sofia, durant el seu segon embaràs, té l'esperança de tenir una filla, és amb la idea d'arraconar la Maria («Estava segura que si podia donar una filla [se sobreentén que bonica] a l'Eladi, l'apartaria de la Maria, que era molt bonica

37. En canvi, no li agrada gaire en Ramon pel seu aspecte físic: «[L'àvia] no volia que la Miquela el deixés entrar perquè aquest Ramon no sé a qui s'assembla» (p. 290).

38. «[...] ella li havia plantat a la cara dos fills. Però el seu orgull perdé força quan s'adonà que l'Eladi estimava la Maria i que la Maria s'anava convertint en una criatura preciosa. El que s'anava formant en la Maria no ho hauria pogut definir: la gràcia, la contenció, l'elegància... la filla de Lady Godiva havia entrat al món marcada per alguna besàvia remota dels Farriols» (p. 270).

i que ell, tothom se n'havia adonat, estimava més que en Ramon», p. 179). I si més tard tria criades maques, és per a fer enrabiar el seu marit («Sempre les tria maques, pensava l'Armanda; es diverteix com pot; fent voltar el cap del senyoret Eladi. Si són ruques, hi cauen; i a ella li agrada que ho hagin de fer d'amagat i de pressa. Si són espavilades, el fan gruar i aleshores, per a la senyoreta, el joc no té preu», p. 186). De manera que no estranya l'ús del verb «valer», aplicat a l'aspecte físic: «Una senyora així [la Teresa vista per Fontanills] bé val una missa» (p. 88); «És clar que la seva dona [d'en Riera] no val res. [...] pobra senyora, no té res que faci gràcia; [...] però estic segura que [ell] té algú; algú que val la pena.» (p. 124); «Ella [la senyoreta Rosa] no valia res, ho admetia, però més que l'Armanda, sí...» (p. 276-27).

En la major part dels casos, però, l'aspecte físic no és l'únic element que influeix en el destí dels personatges, i es combina amb la posició socioeconòmica (i excepcionalment la intel·ligència), que també posseeixen un valor com matemàtic. Per tant, es poden sumar i restar al de l'aspecte físic, donant un valor global, positiu i negatiu, i més o menys explícit: «Masdeu [...] es guanyava la vida [...] encenent i apagant fanals; però feia caure d'esquena» (p. 54); «El senyoret Eladi [...] s'havia entusiasmat amb una cambrera que es deia Paulina, maca, però molt tonta» (p. 259). I si la Sofia situa en un mateix pla el seu aspecte físic i les seves possessions («Del seu cos, de la seva cara, de les seves finques amb el raïm per collir, amb el blat per segar, amb els xops i els pins per tallar, n'estava enamorada i orgullosa», p. 267), és que la bellesa física és un capital, igual que els diners i la posició social. Això és especialment visible en el cas del matrimoni: és un mercat on un capital positiu en pot compensar un de negatiu. Igual que la bellesa d'una dona pot compensar la seva ximpleria («i el fill Recasens, al cap d'una temporada, es casà amb Josefina Ballester, que tot el que tenia de maca ho tenia de bleda», p. 414), o la seva posició social baixa («entrà la Gertrudis, primeta i rosada. [...] Quan se n'hagué anat, en Quim digué: “Veus? Si una noia com aquesta em volgués, m'hi casaria a mans besades”», p. 105), la riquesa d'un home pot compensar la seva vellesa, com apareix cruament en el relat del primer casament de la Teresa vist des de la seva perspectiva: «[...] el senyor Nicolau preguntà a la Teresa si es volia casar amb ell: tot el que podia oferir-li era la seva fortuna, sabia de sobres que era vell. [...] Així que el senyor Nicolau li demanà per casar-s'hi, la Teresa amagà la criatura a casa d'una seva tia i al cap d'uns quants dies digué que sí. “I la parada de peix, a tomar vent!”» (p. 53-54). La mateixa bellesa de la Teresa, quan s'hi ha afegit l'educació que li ha donat en Rovira («que poc abans de morir com un pollet, li havia dit: “Ara ja pots anar pertot arreu”», p. 76), li permet de casar-se amb en Valldaura,³⁹ que, a més de ser

39. És significatiu que en Valldaura, des del començament, preguntí a en Rafael «de quins Goday havia sortit aquesta Teresa», i aquest només li contesti «evasivament» que «com que és la viuda de Nicolau Rovira està molt ben relacionada i té totes les portes obertes» (p. 74).

ric i jove, té bona presència (la Teresa s'ho formula cruament: «Nicolau Rovira havia estat el trampolí que l'havia llançada al món de Salvador Valldaura», p. 386). I encara que no sigui tan explícit, sembla que si l'Eladi («al cap d'un any i mig, després de pensar-s'hi molt», p. 144) es declara a la Sofia, tot i que la troba poc atractiva en comparació amb la seva mare i després amb la Pilar,⁴⁰ és en part per la seva riquesa⁴¹ i també per l'admiració que li mereixen la Teresa («una senyora sensacional», p. 138) i en Valldaura («un gran senyor», p. 141).⁴²

Aquest pes de l'aspecte físic en el matrimoni, i del matrimoni en la posició social de les dones, explica l'atenció malèvola que dediquen al físic de les altres, com a rivals si més no potencials, i les enveges i rancúnies que suscita la consciència d'una inferioritat en aquest terreny, especialment tractant-se del matrimoni propi o aliè. L'Eulàlia, en un «rellent de gelosia» (si «alguna vegada, en certs moments, l'havia sentit [a en Valldaura] atret per ella» (p. 263), és senyal que l'atreu a ella), troba en un cert sentit immerescut el matrimoni de la Teresa, «d'una bellesa tan poc refinada», amb «un home immensament ric i amb història» (p. 264). Per un motiu semblant, li fa una mena de ràbia el matrimoni d'en Riera, que també l'atreu («Aquest sí que em faria fer un cop de cap»), amb una dona que «no val res» («un home que podia triar i que es casa amb la més lletja», p. 124), i més encara, potser, el fet de saber que és l'amant de la Teresa (ja que es diverteix insinuant-li que ho sap). Si la Sofia es casa amb l'Eladi, és que «li havia agradat de seguida» (per tant, físicament), però en part, també, per a lluir i presumir, especialment davant l'Eulàlia («Tan insignificant la trobaven? Tan poca cosa al costat de l'Eladi? “Sí, padrina, ja he arribat a casar-me amb un noi una mica petulant, que fa goig, això sí, i que es pensa que l'hi hauré d'agrair tota la vida”», p. 167). Una vegada casada, troba en la seva fortuna una forma de compensació a la seva relativa inferioritat física: es dedica a rebaixar l'Eladi des de la mateixa nit de bodes, fins i tot abans que li reveli l'existència de la Maria, i li encanta suscitar l'enveja de les altres dones, fins i tot d'una cambrera: «Sabia que quan era fora de casa la Sílvia es posava els seus vestits i les seves joies. Sabia que la Sílvia, més bonica que ella, infinitament més jove, vivia pendent dels seus moviments, de les seves sortides. Per això era tan amable amb ella; perquè sabia que la feia patir» (p. 268). I ben mirat, a *Mirall trencat*, una funció

40. «La Pilar [...] tenia un no sabia què de popular i de refinat que la feia entranyable. “Tan diferent de la Sofia; ¡Si la Sofia, en certs aspectes, s'assemblés, encara que només fos una mica, a la seva mare!”» (p. 154)

41. És l'opinió de la Teresa: «estava segura que s'havia casat amb la Sofia per interès» (p. 304). En tot cas, l'Eladi aprecia els avantatges materials del seu matrimoni: «No hauria estat més feliç si s'hagués casat amb una noia pobre, amb aquella dolça Pilar [...]? No. Si fos a fer faria exactament igual. No podia saber què havia perdut però sí que havia guanyat uns privilegis...» (p. 284).

42. I la torre: «[La Sofia] quedà sorpresa de l'entusiasme que demostrà quan la seva mare els digué que tindria por de viure sola en una torre tan gran» (p. 166).

essencial de l'aspecte físic, tard o d'hora, és «fer patir» els personatges, per «vergonya», o per «enveja», o per «nostàlgia».

CONCLUSIÓ

Les referències a l'aspecte físic dels personatges, en conclusió, contribueixen fortament al caràcter tan fosc de la novel·la: perquè la lletgesa és una condemna, perquè la bellesa no dura, perquè totes les relacions humanes són contaminades pel valor que s'atribueix a un element tan superficial i fugisser (la novel·la insisteix molt en aquest aspecte, i el notari Riera ho expressa de la manera més contundent: «Els anys els havien pres aquella cosa efímera que fa que un home i una dona s'enamorin d'una gràcia que no existeix», p. 231). Si totes les vides són tristes, com pensa l'Eladi Farriols («no són tristes totes les vides es visquin com es visquin?», p. 284), és en bona part a causa de l'aspecte físic o més ben dit a la importància que li dóna una societat frívola i masclista, tota d'aparences, on és objecte de comerç i de relacions de força. Les referències a l'aspecte físic dels personatges, siguin funcionals o no, constitueixen, per tant, una crítica social implícita —i per això mateix, en una època que no aprecia gaire les novel·les de tesi, més efectiva.

Fonts i usos bíblics en la narrativa de Mercè Rodoreda

MARIA CAMPILLO
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Mercè Rodoreda ha tendit sempre a explicar la realitat a través dels grans paradigmes; i els textos sagrats, que contenen els relats primigenis, devenen per a l'escriptora el paradigma per excel·lència. La Bíblia, especialment, ha deixat una forta empremta en la seva obra. El propòsit d'aquest estudi és interpretar alguns dels usos bíblics recurrents en la narrativa de l'autora, tenint en compte les fonts directament bíbliques i, també, la seva mixtura amb el conjunt de creences i mites que en deriven, que perviuen en la tradició occidental i graviten sobre la consciència personal i col·lectiva. Una lectura transversal del mite de la culpa i l'expiació, per exemple, permet concloure que Rodoreda se'n serveix per explicar les servituds de la condició humana en les formes de construcció de la identitat de l'individu i del cos social. Una condició llastada, des del mateix origen, pel dolor de la pèrdua i per la devastació del pas del temps, de la violència i de la mort, associades a l'espècie. Així, la realitat de cada moment històric no fa sinó concretar de forma cíclica, en l'espai, en el temps i en l'individu, una condició ahistòrica primigènia.

RESUMEN

Mercè Rodoreda tiende siempre a explicar la realidad a través de paradigmas mayores. Por esta razón los textos sagrados, depositarios de los relatos primigenios, son para la escritora el paradigma por excelencia, y por eso la Biblia ha dejado una huella decisiva en su obra. El propósito del presente estudio es interpretar algunos de los usos bíblicos recurrentes en la narrativa de la autora a la luz de las fuentes directamente bíblicas o, también, de su versión difundida a través del conjunto de creencias y mitos que perviven en la tradición occidental y gravitan sobre la conciencia personal y colectiva. Una lectura transversal del mito de la culpa y la expiación, por ejemplo, permite concluir que Rodoreda lo utiliza para explicar las servidumbres que sufre la condición humana en su búsqueda perpetua de la identidad individual y social. Una condición marcada desde el origen mismo, que no puede escaparse del dolor de la pérdida ni de la devastación del tiempo, de la violencia y de la muerte, asociadas a la especie. Así pues, la realidad de cada momento histórico sólo concreta, de forma cíclica, en el tiempo y en el individuo, una condición ahistórica primigenia.

ABSTRACT

Merce Rodoreda has always tended to explain reality through major paradigms. The sacred texts, which contain the primogenial stories, became her desktop paradigm par excellence. The Bible, in particular, left a deep mark on her work. The purpose of this study is to interpret some of the recurrent biblical references in her narrative, in the light of direct biblical sources and also their combination with the associated set of myths and beliefs that have survived in Western tradition and weigh on the personal and collective consciousness. A comparative reading of the myth of guilt and expiation provides an excellent example, and the conclusion is that Rodoreda uses it to explain the servitude of the human condition with regard to the way the individual and social identity are constructed. A condition burdened by the pain of loss, the devastation of time, and the violence and death associated with human beings. Thus, the reality of each historical moment encompasses, in a cyclical period, in space, time and the individual, an a-historical primogenial condition.

*Havia preguntat a un home que estava enfilat
en una escala i canviava flors a dalt de tot
si sabia on era el nínxol que buscava i aquell
home li havia dit que ho preguntés a un senyor
que hi havia a l'entrada i que tenia un llibre
on tot estava escrit.*

El carrer de les Camèlies

Emprendre l'estudi de les fonts bíbliques en l'escriptura de Mercè Rodoreda és força compromès. Assumeixo el repte, però, empesa per la voluntat de constatar el pes específic que el llibre sagrat té en el corpus narratiu de l'autora i, també ho haig de dir, per mirar de validar determinades intuïcions de lectura que en alguns casos m'eren pràcticament certes. Aquestes evidències i la consideració que la Bíblia mereix a l'escriptora (un dels llibres, va deixar dit, «que haurien d'agradar a tot-hom»)¹ autoritzen una recerca dirigida no tant a establir un «catàleg» de les fonts en tota la seva narrativa (una feina força ingent, que queda fora del meu propòsit, però que potser s'hauria de fer algun dia, considerant la totalitat de l'obra, inclosa la poesia) com a mirar d'interpretar alguns dels usos bíblics evidents, i alguns dels no tan evidents, en vista de les fonts.

I si, curant-me en salut, indico de forma ben deliberada que hem de parlar, sobretot, dels «usos» bíblics és perquè el primer problema que ens trobem en el corpus rodoredià és la dificultat d'establir una distinció clara entre fonts directament bíbliques (que n'hi ha i molt fidels als textos sagrats, com m'esforçaré a mostrar) i tot allò que culturalment en deriva. És a dir, el conjunt de coneixements, creences i mites que perviu en la tradició occidental a través de les més diverses narracions orals (llegendes, sermons) i escrites (la «història sagrada» escolar o les vides de sants, per exemple)² i que gravita sobre qualsevol membre d'una societat determinada. Aquesta modalitat del coneixement forma part del pòsit cultural, històric i lingüístic —diguem-ne comunitari— que Mercè Rodoreda ha mantingut com a rellevant (i literàriament significatiu), al llarg dels anys, en la seva enciclopèdia personal.³

1. Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Grans catalans d'ara*, Barcelona, Destino, 1972, p. 251.

2. L'autora ha explicat alguna d'aquestes fonts, com les vides de sants, tretes de la Llegenda àuria, que el seu avi li explicava. Mercè RODOREDA, «Pròleg» a *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, Club Editor, 1980, p. 19.

3. Un pòsit que forma part essencial del tram de subjeu en la construcció del discurs literari, com vaig demostrar a propòsit dels mecanismes d'elaboració simbòlica dels elements històrics a *La plaça del Diamant*. Vegeu Maria CAMPILLO, «La plaça del Diamant. El substrat històric en una narració de vida», *Els Marges* (Barcelona), núm. 70 (setembre 2002), p. 5-23.

D'aquest saber comunitari, l'autora en fa sovint un ús recursiu, més o menys velat, mai gaire explícit i habitualment poc visible per la naturalitat extrema amb què forma part del discurs; i és també aquest bagatge el que pressuposa en el lector i, doncs, el més rastrejable en un primer nivell. Així, per posar un exemple molt evident relatiu a l'àmbit que ara ens interessa, a *Mirall trencat* la flor de pomera (no esdevinguda poma) de la finca de Salvador Valldaura o la poma (pintada) del vano de Teresa remet en a la idea de paradís no realitzat, de plenitud no assolida. En realitat, al llibre del Gènesi no s'especifica el tipus d'arbre prohibit ni el fruit de la transgressió (Gn 3,1-24), però l'autora, en aquest cas, se serveix de la creença comuna, ancorada en les representacions de l'art i la literatura occidental, segons la qual l'Arbre del Bé i del Mal és una pomera.

En la narrativa de Rodoreda, els dos nivells (els textos originals i les seves derivacions) encara es compliquen a causa d'una manipulació que arriba a ser extrema, i que té en compte molts nivells que cobreixen des de l'experiència (o el record de l'experiència) fins a diverses vies de la tradició literària. Un exemple que ve a tomb, perquè ella mateixa l'explica, és el tractament dels àngels: al pròleg de *Quanta, quanta guerra...*, ens parla de l'àngel de la missa, un record d'infantesa que mediatitza completament la imatge dels àngels del final del llibre de l'Apocalipsi (Ap 21,1-12) que presideix l'acabament de la novel·la. Però la mediatització té, al seu torn, altres fonts. Per no sortir d'aquest pròleg, l'autora cita «Abel et Caïn» de Baudelaire per l'episodi del pescador (al capítol «Després»), al costat «d'altres lectures que no recordo. I de la meua curiositat pel personatge». Que ja es veu que és molta, atesa la importància del Caïn bíblic molt més enllà d'aquest capítol. Ara bé, encara que l'autora no posi mai gaires cartes en laire (i certament, moltes menys de les que diu), en el pròleg a l'edició vint-i-sis de *La plaça del Diamant* la Bíblia s'admet, finalment, amb un caràcter de centralitat: «I com a altres influències cal comptar amb totes les meves lectures, posant-hi la Bíblia al mig.»⁴

El grau de complexitat més alt es produeix, al meu entendre, quan la mediatització s'articula a partir de la *Divina Comèdia*, com és el cas de *La mort i la primavera*, i, en menor grau, de *La plaça del Diamant*. No entraré gaire, però, en el tema de la *Comèdia* (present des de molt aviat en l'obra de Rodoreda i amb rendiments tan aprofitats com el de «Nit i boira», un conte escrit el 1946) ni, doncs, en *La mort i la primavera*. M'he proposat, en canvi, facilitar un cert itinerari d'usos bíblics al llarg de la producció de l'autora, que no pretén ser exhaustiu, però sí fer aturada

4. Mercè RODOREDÀ, «Pròleg» a *La plaça del Diamant* (versió il·lustrada), Barcelona, HMB, 1982, p. 12. Aquest pròleg, signat per l'autora a Romanyà de la Selva el febrer del 1982 i escrit per encapçalar una edició de caràcter divulgatiu és, per contra, un text molt important, que hauria de considerar-se pràcticament testamentari i que només per la indicació de fonts (com la descripció de la donzella de *Lo somni* de Bernat Metge per a la figura de Quimet) ja hauria d'haver liquidat, quan va aparèixer, qualsevol malentès residual entorn de la novel·la.

en fites principals, com *La plaça del Diamant* i *Quanta, quanta guerra...*, i en la novel·la sovint més desatesa, *El carrer de les Camèlies*. Amb dos benentesos previs. El primer és que els usos bíblics (com els altres components amb valor semiològic i/o simbòlic) no poden aïllar-se de la resta d'elements textuais sense risc de pèrdua de significat i, doncs, han de sumar-se a tota la resta de components (i per components no entenc només influències o fonts) que formen la tan citada, i realment única, «alquímia» rodolediana. El segon és que em compto entre els pocs que creuen que no hi ha una distinció significativa, almenys radicalment diferent, entre els universos rodoledians en la postguerra, més enllà de les formes de recepció dels llibres pel públic lector. I la proximitat de redacció, o de començament de redacció, d'alguns productes diversament etiquetats en etapes sembla abonar-ho.

Com sembla abonar-ho el fet que Mercè Rodoreda té, de bell antuvi, o molt aviat, algunes propensions molt clares pel que fa al seu ofici: la construcció de la veu narrativa (fins a «trobar un estil») n'és una; l'intent d'explicar la realitat a través de grans paradigmes n'és una altra. I els textos sagrats, que contenen els relats primigenis, són el paradigma per excel·lència, al costat dels clàssics grecs i llatins. D'ací a la construcció mítica només hi ha un pas; però si de jove la necessitat de referenciar la realitat (i d'edificar els pilars del seu univers literari) remet a la tradició literària més pròxima (vull dir la que ella coneix, catalana o traduïda), a mesura que el pas del temps, les lectures, els diferents interessos, l'edat i la saviesa retin contribució a l'ofici d'escriure s'ampliarà el ventall paradigmàtic en d'altres formes possibles de penetració del món, com les que ha rastrejat Carme Arnau.

Però la intenció, el propòsit, d'un títol com *Aloma* és ja reveladora. Si a la novel·la publicada el 1938 les citacions literàries en forma de lemes que encapçalaven els capítols, les al·lusions explícites a escriptors coetanis (com Carner o Trabal) i les no tan explícites (Verdaguer o Carles Soldevila, de qui manlleua la frase inicial «L'amor em fa fàstic!»)⁵ tenen el caràcter tributari de qui és conscient de pertànyer a una tradició literària dins la tradició literària, el títol pres del *Blanquerna* té, a més, una funció paradigmàtica; tant perquè el personatge lul·lià estableix una contracorrelació ben significativa amb el destí del personatge rodoledian com perquè l'autoria remet a un origen primigeni en dues direccions: la del creador de la prosa literària catalana i la del gènere novel·la. És també el desig de remetre a paradigmes originaris allò que fa que el personatge femení del conte «En una nit obscura»

5. I, també, el correlat de la gata prenyada: «Tot plegat, fa un fàstic... Pitjor que les bèsties... No, jo no hi he de caure mai...», llegim al capítol «Valentina s'ha abocat a la finestra» de la novel·la *Valentina* (1933). Potser, fins i tot, el que per al personatge Aloma és «la poesia pobra de la seva casa, del seu carrer» és pouat en la defensa que, el mateix any, fa Ramon Esquerra de «la poesia de les coses vulgars, del viure quotidià [...] aquesta poesia que trobem en tota la novel·la moderna». Ramon ESQUERRA, «La novel·la detectivesca: Reactualització», *Mirador* (Barcelona), núm. 216 (23-III-1933), p. 6. Tot plegat mostra que, de bon començament, l'escriptora metabolitza tota mena de lectures.

(antecedent llunyà de *Quanta, quanta guerra...*), publicat a la *Revista de Catalunya* el 1938 (i, per tant, posterior a *Aloma*), es digui Loki, que és el nom d'una deïtat nòrdica de la mitologia escandinava, associada a la crueltat i a la guerra.

Els vint anys de diferència que separen *Aloma* de les novel·les posteriors justifiquen i expliquen l'ampliació del ventall paradigmàtic, entre el qual es troba asseynaladament la Bíblia i, ja que he començat per una qüestió de noms, convé indicar, encara que això no sigui el més important, el relleu de les fonts bíbliques en el bateig d'alguns personatges de *La plaça del Diamant*.⁶ Rodoreda va remarcar la significació dels noms i de la metamorfosi associada als canvis de nom,⁷ i segons les concepcions primitives el nom no és sols allò que designa i distingeix el seu portador, sinó un element caracteritzador de la personalitat. Així, algú sense nom és insignificant (Jb 30,8) i, per contra, aquell que en duu està vinculat al seu significat (*nomen est omen*, i, per exemple, a 1Sa 25,25, Nabal és estúpid perquè el seu nom vol dir 'estúpid'). El nom és, doncs, com el doble de la persona, perquè pertany a la naturalesa de l'ésser designat, i on és el nom és la persona (Jr 14) i pot, doncs, substituir-la (Ap 3,4). Aquell que coneix el nom d'una persona adquireix alguna mena de poder sobre d'ella (Gn 32,27-31) i, més encara, un canvi de nom significa un canvi de personalitat (2Re 23,34, 24,17). Consideracions, totes plegades, que regeixen la imposició del nom «Colometa» a la protagonista per part del seu futur marit, Quimet.

I bé, si *Coloma*, per exemple, pot relacionar-se en un primer nivell amb la docilitat i amb la innocència que popularment hom atribueix a aquest animal, creença que es correspon a equivalències caracterològiques del tipus «sigueu, doncs, astuts com les serps, però candorosos com els coloms» (Mt 10,16);⁸ i «Coloma meva» anomena l'espòs a l'esposa en el «Càntic dels càntics» (Ct 2,14, 8,15), també el colom és sovint referenciat a la Bíblia com a ofrena d'expiació en la pràctica ritual (per exemple, Lv 1,14). Més encara, i és rellevant, en la purificació de la dona impura (Lv 12,6-8), en especial pel que fa al postpart (cosa que inclou, avanço, la Mare de Déu, Lc 2,22-24). En aquest darrer sentit convé indicar, i potser això és pura casualitat, que el primer colom que apareix en la vida de la protagonista (amb l'embut,

6. L'origen de *Natàlia* ja va ser indicat per Albrecht i Lunn el 1991 com a «derivat de *natale domini*» i, doncs, referit al naixement de Crist. Vegeu Jane WHITE ALBRECHT i Patricia V. LUNN, «La plaça del Diamant i la narració de la consciència», a *Homenatge a Josep Roca-Pons: Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, p. 21, nota 7.

7. Mercè RODOREDÀ, «Pròleg» a *Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor, 1974, p. 41.

8. Totes les citacions bíbliques literals segueixen el text establert a Montserrat: *La Bíblia*, versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat, Andorra, Casal i Vall, 4a edició, 1986. Entre els textos exegetics instrumentals usats, cito per DdB el volum de H. HAAG, A. van den BORN, S. de AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, [1963] 2005; i per NDB, Geoffrey WIGODER, Shalom M. PAUL (Antic Testament), Benedict T. VIVIANO (Nou Testament), Ephraim STERN (Arqueologia bíblica) (ed.), *Nuevo Diccionario de la Biblia*, Madrid, Taller de Mario Muchnik, 2001.

instrument del sacrifici màxim), apareix en l'ordre de la narració immediatament després del primer fill (al capítol següent de la novel·la, el XII).

Per la seva banda, el nom Joaquim es relaciona popularment amb l'espòs de santa Anna, mare de Maria (segons els evangelis apòcrifs), però també Yoyaquim o Joaquim és un important rei de Judà, que va pujar al tron als vint-i-cinc anys d'edat i del qual es diu que va ser un monarca cruel i opressor (2Re 24,3; 2Cr 36,5; Jr 22,18-23). Segons algunes fonts,⁹ en compliment de la sentència de Jeremies («el seu cadàver quedarà exposat a la calor del dia i al fred de la nit», Jr 36,30), i per haver cremat un llibre sagrat (el de Baruc), va morir fora ciutat, càstig que es fa extensiu a tota la seva descendència. Correlativament, la fortalesa o la «torre Antònia», situada al nord del temple de Jerusalem i plena de passadissos subterranis, té un caràcter protector i els jueus la van fer servir com a amagatall durant la rebel·lió contra Roma (66-70 dC); encara que, pel que fa al personatge Antoni, i seguint el que dèiem sobre la fusió de diferents influències, hauríem de tenir en compte la imatgeria popular del sant, com ha remarcat Miralles.¹⁰ Així mateix, el nom de Mateu, l'amic angèlic que mor afusellat, prové, segons dues fonts,¹¹ de Mattai o d'emet (fidelitat), que significa, respectivament, «regal diví», o «el fidel», i la iconologia cristiana el simbolitza com un home alat («el quart vivent és semblant a una àguila que vola», Ap 4,7), tal com apareix representat als capitells gòtics, associat a una funció redemptora (exactament com al darrer capítol de *La plaça*). Mateu, a més, va sofrir un martiri, sembla que llegendari, a Etiòpia i a Pèrsia.

Aquesta forma elemental (o no tant) de fer sentit amb els noms s'ha de mirar sempre en relació amb les diferents sèries de significants que regeixen el text i, sobretot, amb els altres noms que poblen el món de la ficció, i que poden respondre a elaboracions de l'experiència vital de l'autora (això val també per als d'origen bíblic, ja que res no ens porta a assegurar una font única), a paradigmes literaris, o a tot alhora: el nom del personatge Julieta, per exemple, pouat potser en el record d'una amiga del temps de la guerra, Julieta Franquesa, remetria també a la tragèdia de Shakespeare (que Rodoreda veié representada a Praga el 1938)¹² especialment per la tematització de «la nit d'amor» que s'acaba amb l'alba (capítol xxx). Com sabem, aquest sistema de connotar pot abastar els cognoms; a *Mirall trencat*, per exemple, apareixen les evidències del nen Jesús Masdéu o Salvador Valldaura, al costat de

9. L'historiador Flavio Josefo, NDB, p. 426.

10. Remarca també, entre moltes altres coses d'interès, la simbologia vinculada als liris de Sant Antoni de l'altar de l'església dels morts. Vegeu Carles MIRALLES, «En el forat de la mort. La catàbasi o baixada al món dels morts de la Colometa», a *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, p. 178-188.

11. DdB, p. 1194.

12. Segons explica l'autora al text «Jardins». A Maria Campillo, *Mercè Rodoreda. Dues conferències radiades durant la guerra civil*, (Barcelona) *Els Marges* (Barcelona), núm. 51 (desembre 1994), p. 60.

Maria, Sofia, Bàrbara (amb el valor d'estrangera) o Miquel, l'arcàngel i «un dels primers prínceps» (Dn 10,13). I resulta encara que el bon home primer marit de Teresa, el que la treu de vendre peix a la plaça, es diu Nicolau, nom d'un dels triats pels apòstols a Jerusalem per a la salvació material dels pobres (Ac 6,5), tot i que no hauríem de menystenir (insisteixo en la fusió amb les creences comunes) la imatge popular de sant Nicolau.

Més complexos i més interessants són els mecanismes d'incardinació narrativa d'alguns temes i motius provinents de la Bíblia i, sobretot, del que, al meu entendre, és per a Mercè Rodoreda el paradigma bíblic principal: el de la culpa i l'expiació. L'autora ha parlat escassament d'aquest tema, i només de forma indirecta, a propòsit del conte «La salamandra» (de *La meva Cristina i altres contes*); segons ella, «representa un complex de culpabilitat» que insisteix a no poder explicar perquè és massa personal.¹³ Però sí que ha definit, al pròleg de *Quanta, quanta guerra...*, els herois antics com a personatges perseguits pels «desastres que els déus els havien predits»; víctimes, doncs, «d'un destí tràgic, empaitats i devorats pels remordiments». Però, afegeix, «Sartre convertí els remordiments en mosques. L'home d'avui no és heroic. Li basta sentir-se poderós perquè ignora que depèn en el seu conscient de la cooperació de l'inconscient.» Fins a quin punt el patró primigeni dels herois antics perseguits per destins prefixats actua sobre l'inconscient dels antiherois moderns de Mercè Rodoreda és una qüestió fonamental. I relacionada amb la Bíblia, perquè és el llibre sagrat que explica, i figuradament determina, per a la tradició occidental, l'origen de la humanitat i de tots els mals derivats de la culpa primera.

Així, el tema de la culpa i de l'expiació (que ja era a *Aloma*, 1938) presideix el primer conte del primer llibre amb què Rodoreda es reincorpora públicament a la narrativa. Més enllà del moment de l'escriptura, que sigui el primer en l'ordenació deliberada dels *Vint-i-dos contes*¹⁴ algun sentit ha de tenir. O si més no, el de la preferència: «em va semblar bé començar amb el millor», escriu l'autora a Carme Arnau.¹⁵ El cas és que al conte «La sang», el relat de la dona que cada any plantava les dàlies està presidit per una sèrie de culpes que creu que té: la de matar el pare en abandonar-lo pel seu home (és a dir, a causa de l'atracció sexual), la de no tenir fills en l'edat fèrtil (i, per tant, no complir amb el mandat diví de la reproducció

13. Carme ARNAU i Dolors OLLER, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia* (2-VII-1991).

14. La manca d'innocuitat del número i, doncs, el marc simbòlic que engloba la formalització realista han estat postulats per Jaume AULET, «Mercè Rodoreda i els seus *Vint-i-dos contes*. Ni més ni menys», a V. ALONSO, A. BERNAL i C. GREGORI, *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, i Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 457-471.

15. Carta reproduïda a Carme ARNAU, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62, 1979, p. 315, nota 106.

associada al sexe) i la de fer-se vella en l'edat no fèrtil (en perdre la sang). Unes culpes que impliquen el consegüent càstig, real o imaginari: la punició que pren forma, primer, de rival jove amb vestit blanc i flor vermella brodada o, més endavant, de maltractament psicològic per part del marit (les mortificacions que la fan viure, «crucificada»). Ras i curt, la protagonista té ben arrelat el sentiment de culpabilitat (explícit: la culpa «de tot el que passava era ben meva») per alguna falta que de fet no ha comès. Simplement el delictes és ser dona i ella paga per tot allò associat a la seva condició: quan és jove, per allò que té, l'instint sexual que la fa seguir un home; i, després, per allò que ja no té, la joventut. El somni en què llença la paperina de les pomes revela que la culpabilització i tot el que en deriva remet a una falta que grava la condició femenina des de l'origen, amb unes conseqüències metaforitzades en el títol, ja expiatori, del conte (títol que recull, alhora, per designar la menstruació, una forma lèxica popular, sembla que avui en desús). I no s'hi val sortir del pas dient que es tracta només de la por d'una dona a fer-se gran perquè, en la perfecta simetria del llibre, el darrer conte, «Abans de morir», és el testament d'una noia jove empesa al suïcidi a causa de la rivalitat amb una dona més gran i, doncs, sexualment més experta. O sigui que, des del punt de vista biblicobiològic (hauríem de dir «genètic» en un sentit doble), per excés o per defecte, no hi ha sortida des de l'expulsió del paradís.

El mite de la culpa i el càstig és objecte d'un tractament molt elaborat a *La plaça del Diamant*. Perquè, com procuraré mostrar, la sentència que a l'Antic Testament, al capítol tres del Gènesi, dona Jahvè a la serp, a la dona i a l'home, i que atribueix el valor d'una sanció penal a la dissort dels seus descendents, així com la punició extrema, marcada pel llibre de l'Apocalipsi (al Nou Testament), regeixen el doble pla, individual i col·lectiu, de la novel·la. Les dues fonts, la del Gènesi i la de l'Apocalipsi, a més, s'interfereixen, com s'interfereix el doble nivell individual i col·lectiu. Pel que fa a la primera i en el terreny individual, el destí de la protagonista s'ajusta exactament al mandat diví: «El teu desig t'impulsarà cap al teu home, i ell et voldrà sotmetre», així com «et multiplicarà els dolors i els embarassos; tindràs els fills amb dolor» (Gn 3,16).

Pel que fa a les fonts de l'Apocalipsi, Loreto Busquets¹⁶ va relacionar fa temps el quadro de les llagostes amb l'apocalíptica punició divina del setè segell, en una lectura dirigida a la interpretació psicoanalítica de la novel·la, que il·lumina algunes coses. No vaig en la mateixa direcció interpretativa, però cal dir que té tota la raó quan identifica la descripció del quadro, al començament del capítol iv de *La plaça*, amb la de l'Ap 8,7-8 i 9,1-10; i, també, quan assenyalava la posició entronitzada que ocupa la peça a la casa de la senyora Enriqueta, la consellera de la protagonista amb

16. Loreto BUSQUETS, «El mite de la culpa a *La plaça del Diamant*», a *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-amèrica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, p. 303-319.

funcions de mare. El que no diu Busquets, però, és que el quadro està penjat d'un cordill «groc i vermell», que també fa al cas, com veurem, en relació amb el nivell col·lectiu, i que aquesta descripció va seguida de la consideració (que ateny el pla individual) de la senyora Enriqueta al voltant de la superioritat d'en Quimet sobre en Pere, en el sentit que aquell és «més eixerit i més busca-vides».¹⁷

Perquè una cosa que forma part d'allò que el discurs omet, de «les coses que no es diuen perquè encara que es pensin no es poden dir» (cap. XLIX), del que Natàlia calla o es reserva quan explica la vida de Colometa, d'ella mateixa com a Colometa, és quina força l'arrossega a seguir en Quimet. Només en tenim alguns indicis, com la vergonya que sent al final del primer capítol quan s'estira al seu llit «de noia», després del despullament simbòlic que té lloc en el moment en què «corrent com si m'empaitessin tots els dimonis de l'infern» se li trenca la cinta dels enagos, que «semblava un ganivet». Per alguna raó, el «flamant» Quimet (l'expressió és de la mateixa Rodoreda),¹⁸ un milhomes a qui li agrada «fer el maco» rabent dalt de la moto (cap. VII), ha desbancat fulminantment el tímid Pere; encara que el preu dels amors amb Quimet, des del primer petó al parc Güell (del qual, diu la narradora, «me n'he recordat i me'n recordaré sempre»),¹⁹ sigui el sentiment de culpa sexual que plana per tota la narració i la submissió a l'home en les formes més variades. Fins i tot la de demanar perdó per una culpa que no s'ha comès («agenollat per dintre», cap. IV), paral·lela a la transferència de la culpa (Quimet no compadeix en Pere, però s'inventa una «pobra Maria»). O que les relacions sexuals (descrites de forma molt ambigua, entre el dolor i el plaer, com demostra, i és genial, l'expressió «I em feia veure les estrelles», del capítol VIII) acabin amb la broma de «la castigada» sota el llit, una pràctica que té el seu paral·lelisme en la que sofria la senyora Enriqueta per part del seu difunt marit quan la lligava al llit, diu, «cru-cificada». El lèxic no és gens innocu, com no ho és que la protagonista compregui la recriminació implícita per la incapacitat inicial de procrear, aparellada per mandat diví a l'acompliment del desig i, doncs, a la funció sexual; o que l'altra prescripció divina, el dolor, presideixi els infantaments.

Així, el que havia de ser un paradís, fins i tot per a Quimet, que vol, per al menjador, un paper «verd poma» (cap. IV), i constituir una sagrada família («i va dir...

17. Capítol IV. Per a l'obra narrativa de Rodoreda, a bastament coneguda dins aquest context, i per facilitar-ne la consulta en qualsevol de les edicions disponibles, remeto només als capítols de les obres.

18. Mercè RODOREDÀ, «Pròleg», a *La plaça del Diamant*, p. 11.

19. L'escena de les besades al parc Güell, que suposa una mena de transport per a la protagonista, amb la visió de «Nostre Senyor» enmig dels núvols, ja suggereix les conseqüències de la concupiscència en la descripció dels núvols petits que segueixen «el núvol que anava ple» (cap. II). Mai no insistirem prou en el rendiment a tots nivells que l'autora treu de les formes del llenguatge popular, que forma una part molt rellevant del saber comunitari abans esmentat.

que ell era com si fos Sant Josep i que jo era com si fos la Mare de Déu», cap. 11), aviat serà l'anunciat «camí de llàgrimes» o viacrucis. La superposició posterior de sant Josep fuster, que té un rendiment especial al text,²⁰ amb Adam, i de la Mare de Déu (que va expiar el part al temple amb ofrena de coloms, recordo), amb Eva (en hebreu, 'vida', 'mare de tots el vivents', Gn 3,20), fusiona l'Antic Testament i el Nou. Però redimensiona també la figura de Quimet (perquè en l'Antic Testament Adam només en pocs casos és un nom propi, ja que significa la humanitat en conjunt, com a espècie) i unifica la culpa judeocristiana de la concupiscència amb la de la violència agressiva, i, doncs, també amb la guerra i amb l'Apocalipsi. I els dos plans s'interfereixen en el sermó de mossèn Joan (cap. VI) a través, precisament, del quadro de les llagostes.

El paradís d'estampeta del sermó de mossèn Joan al capítol VI (recreació popular del jardí de l'Edèn, Gn 2,8-9, 15-16; 3,1-10, 23-24) conté els elements de la poma, la serp, la costella, els prats i rierols, la flor blava que bufa Eva, la figura d'Adam «que era el pare de tots els homes», però també conté l'afirmació que «tot va acabar amb l'espasa de foc» («Com el rosari de l'aurora», va dir la senyora Enriqueta), i és aleshores que la protagonista recorda el quadro de les llagostes «amb el cap tan barreja, que mataven a cops de cua...». I això no té un sentit sexual, o no únicament. Perquè l'espasa de foc s'associa a l'expulsió del paradís i, doncs, a la condemna de la reproducció amb dolor, però també a la violència (tan humorísticament al·ludida per la senyora Enriqueta en una expressió ben popular) i a la mort, a la sang i el foc del quadro de les llagostes. Per tant, la parella no assolirà mai el paradís del sermó, ni cap altre: Adam i Eva són culpables, i per això el gènere femení (Eva-mare) pagarà la seva part de culpa i el masculí, Adam-Quimet, morirà a causa de la guerra, com anuncia el segon segell de l'Apocalipsi.²¹ Mor també per complir la sentència del Gènesi, atès que els primers pares, en menjar de l'Arbre del Bé i del Mal, van contraure la condició mortal, heretada per tota la descendència d'Adam («el pare de tots els homes», com recorda mossèn Joan). I l'espasa de foc, o el mateix foc com a element punitiu (Is 10,16, Lv 4,12), ampliarà el sentit en el capítol de la novel·la que correspon a l'inici de la revolució i de la guerra (xxvi).

En la dimensió inconscient de la narració de Natàlia (a l'altre extrem de les coses que es callen: les coses que es diuen sense pensar que es diuen), es filtren tots aquests elements de l'Antic Testament i del Nou, i es revela la identitat última de la sèrie Quimet-Josep-fuster amb la sèrie Quimet-Adam-mort. Així, la protagonista explica un episodi banal, esdevingut al cap de poc de casada, quan visita la fusteria de Quimet:

20. A través de motius com el dels corcs dintre de la fusta, les diferents classes de fusta que tenen relació amb la creu, la signatura de Colometa a la porta de fusta, etc.

21. Al cavall roig, i al qui hi muntava, «li donaren poder de treure la pau de la terra perquè es matessin els uns als altres, i li donaren una gran espasa» (Ap 6,4).

Hi havia eines molt boniques i dos pots de cola, una cola seca, allagrimada per fora dels pots i perquè vaig tocar el bastonet que hi havia a dintre va dir *tot picant-me la mà, japa, apa, no emboliquem!*²²

Anys més tard, quan fa molt de temps que viu amb Antoni i la filla, Rita, ja és una noia casadora, el discurs de la protagonista superposa inconscientment, seguint l'antic sermó de mossèn Joan, la imatge de Quimet-fuster a la de Quimet-Adam (i la relació de l'origen d'Eva amb la costella, Gn 2,21-24), imatge que incorpora la maledicció que regirà la vida humana, «fins que tornis a la terra, que és d'on has estat tret: perquè ets pols, i a la pols tornaràs» (Gn 3,19).

I distreta així, de vegades pensava que després de tots aquells anys en Quimet era mort i ben mort, ell, que havia estat com l'argent viu, fent plànols de mobles sota el serrell de llum del menjador de color de maduixa... i pensava que no sabia on havia mort ni si l'havien enterrat, tan lluny... ni si encara s'estava damunt de la terra i de l'herba seca del desert d'Aragó, amb els ossos al vent; i que el vent els colgava de pols, fora dels de les barnilles de les costelles com una gàbia buida fent bomba que havia estat plena de pulmó de color de rosa amb forats que anaven lluny i bestioles. I les barnilles hi eren totes fora d'una que era jo i quan vaig trencar-me de la gàbia de barnilles, de seguida vaig collir una floreta blava i la vaig desfullar i les fulles queien giravoltant d'enlaire com els granets de blat de moro. I totes les flors eren blaves, de color d'aigua de riu i de mar i de font, i totes les fulles dels arbres eren verdes com la serp que vivia amagada i amb una poma a la boca de calaix. I quan vaig collir la flor i la vaig desfullar *Adam va picar-me la mà, jno emboliquem!*²³

Un Adam que, al darrer capítol, torna a ser Quimet «que, al mig d'un camp, prop del mar, quan jo estava embarassada de l'Antoni, em donava una floreta blava i després es reia de mi» (cap. XLIX), just abans del «crit d'infern» que revela l'altra cara del paradís. Després, la protagonista avia la serp, figuradament, quan canvia la pell en treure's les mitges «com si estirés una pell molt llarga», i es posa uns peücs. I potser convindria recordar l'origen de l'enemistat entre la serp i la dona, i que la serp està condemnada a atacar el llinatge femení «al taló» (Gn 3,15-16).

Ara bé, la maledicció de què és objecte la serp («menjaràs pols tot el temps de la teva vida», Gn 3,14; Is 65,25) crec que té també un rendiment a *La plaça* en relació amb la culpa d'inconstància. I aquesta altra culpa, ja no en la seva versió genèrica, sinó en la individual, la de la protagonista cap a l'antic promès, pren la forma d'una bola de pols, correlativa a la significativa frase «una mica de fang de no-res» (cap. II) en què es converteix en Pere abandonat, tornat a l'origen, atès que Déu

22. Capítol VII; la cursiva és meva.

23. Capítol XLIV; la cursiva és meva.

va crear l'home del fang i, doncs, mort o matat per abandonament (com el pare de «La sang»). Al mateix capítol, el de la passejada pel parc Güell, quan la protagonista pensa en el que li ha fet a l'antic promès, diu que se sent com «si al mig de la meua pau d'abans s'obrí una porteta que tancava un niu d'escorpins, i els escorpins sortissin a barrejar-se amb la pena i a fer-la punxent i a escampar-se'm per la sang a fer-la negra».

L'escorpí, relacionat habitualment amb la funció sexual, apareix a l'art cristià durant l'edat mitjana com a emblema de la inconstància i de la traïció (i així està representat en alguns capitells gòtics). La trobada amb en Pere (cap. ix) suma a la presa de consciència del canvi de nom (perquè ja no es reconeix com a Natàlia) la conversió d'aquella culpa en «una pilota, una bala, un perdigó» per «empassar-la» (literalment, no li passa pel coll). El neguit de la culpa marcarà un itinerari iniciat per l'abandonament de l'antic promès, neguit que no s'expulsarà fins a l'alliberament final: «i amb aquell crit, tan ample que li havia costat de passar-me pel coll, em va sortir de la boca una mica de cosa de no-res, com un escarabat de saliva...» (cap. XLIX).

És també un element basculant entre els dos plans, l'individual i el col·lectiu, les al·lusions a la «dona de sal», és a dir, a la muller de Lot (Gn 19,24-26). La primera, al capítol v, mostra, malgrat la ingenuïtat de la formulació de Quimet, el tribut causat pel pecat ancestral de desobediència; però és encara més significativa la del capítol xxxvi, quan Antoni, que intueix un mal averany en la compra del sulfumant, crida la protagonista i ella es gira com «la dona de sal», cosa que li suposarà la salvació personal, en una ciutat devastada com Sodoma i Gomorra (Gn 19). Es gira, a més, després d'haver baixat al país dels morts, descrit en diferents fonts bíbliques i objecte de lamentacions: «Oh, al país dels morts has hagut de baixar, al capdavall de l'abisme!» (Is 14,15); com es fa explícit en la visita a l'església negada en sang del capítol anterior (xxxv), on apareixen les ànimes de tots els soldats caiguts a la guerra, dins una ciutat plena de morts:

i corria cap a casa meua i tothom era mort. Eren morts els que havien mort i els que havien quedat vius, que també era com si fossin morts, que vivien com si els haguessin matat.

Al bell mig d'aquesta baixada de la protagonista al món dels morts,²⁴ la relació entre el somni dels ous de colom-nens sacsejats (cap. xxxiv) i els ous de peix de la visió a l'església del mateix capítol xxxv remet a la història de Jonàs (nom, per cert, que vol dir «colom»), el qual, com és sabut, va estar tres dies al ventre de la balena abans de ressuscitar (Jn 2,1). És important, per a l'episodi, tenir en consideració el

24. Vegeu Carles MIRALLES, «En el forat de la mort...», nota 10.

sentit global del llibre de Jonàs, tant en relació amb el tema de la desobediència al mandat diví, que és el que provoca la ira de Jahvè, com amb el de l'expiació, que els jueus commemoren dejunant (la fam, a la novel·la) i amb penediment (el mandat dels àngels de resar «per acabar amb el mal»). Amb aquesta font, es barreja la del sacrifici (expiació per la sang i el foc, ja present al sacrifici d'Abraham sobre el fill, Gn 22,1-5), la sang dels màrtirs «sota l'altar» del cinquè segell de l'Apocalipsi (Ap 6,9) i la que aboquen els àngels segon i tercer (els «àngels enrabiats», al capítol que seguim de la novel·la) que remetent al mar, als rius i a les fonts (el paradís de mossèn Joan tornat infern) que es van «tornar sang com d'un mort» (Ap 16,3-4): en la novel·la, «Només olor de sang que és olor de mort.»

La salvació material de la protagonista per part d'Antoni no significa, com ja he indicat en altres bandes, la recuperació de la identitat completa. Hi ha tot un recorregut dins el temps col·lectiu de la postguerra: el temps de les rates que ha succeït el temps dels coloms. El nou matrimoni mira d'evitar que les rates se'ls fiquin a casa, perquè corren per les clavegueres i per la ciutat ocupada pels vencedors, de la mateixa manera que una plaga de rates es va abatre sobre els filisteus quan van apoderar-se de l'Arca de l'Aliança (1Sa 6,5). Així, el llast de l'expiació (de la sang i els morts) és arrossegat per la protagonista molts anys, encara que no sigui directament culpable, mentre que, en canvi, la culpa sexual es gira cap a una segona versió de la inconstància, provocada per la por que Quimet sigui encara viu (cap. XLII), una culpa que situa Antoni en una posició inversa, però simètrica des del punt de vista sexual, respecte al promès abandonat, Pere.

Finalment, els dos capítols darrers de la novel·la tenen un caràcter de recapitulació: al penúltim, que correspon al casament de la filla, Rita, es produeix una mena de balanç de vida vella i auguri de vida nova, i per això comença amb una bona pluja purificadora (Ap 22,1). La senyora Enriqueta, «que es feia vella de pressa», ofereix a la filla de la seva afillada el quadre de les llagostes («perquè sempre te'l miraves quan eres petita») i, doncs, transfereix a la nova generació el pes de la punició individual i col·lectiva. Així, en el ball de casament, que reproduïx l'envelat del ball de festa major del primer capítol, la protagonista balla amb el fill, que fa el servei militar i és associat involuntàriament a Quimet i a la guerra («i quan vaig ballar amb el soldat, que era el meu fill»); i reproduïx, com per joc i tot ballant, el dolorós moment de parir-lo (fa com si l'escanyés, imitant el part de debò del capítol XI). Escenifica, doncs, l'alliberament del càstig bíblic que vincula la condició femenina a la submissió sexual i a la reproducció amb dolor. Immediatament després d'aquesta acció simulada (del primer ball amb Quimet i de l'infantament), s'enganxa «el collaret de perles de cria» amb un botó de la jaqueta de soldat i les perles rodolen per terra, trencant la unitat primera; però tothom les recull i les hi torna, amb un «tingui, tingui, tingui, senyora Natàlia», que representa la socialització del nom que li havia restituït Antoni (al capítol xxxix) sense que això comportés la restitució

de la identitat completa. En arribar a casa, la protagonista fica una perla del collaret dintre el cargol marí de damunt la consola i s'imagina que el cargol és una església i la perla mossèn Joan (és a dir, identifica el missatger del pecat original amb el mateix pecat, el torna, o el llença al mar, i anticipa l'home-perla de *La meva Cristina*). A més, el soroll del cargol és «un cant d'àngels» que ja no són els «àngels enrabiats» que corresponien a la imatge de l'Apocalipsi de l'escena dins l'església, sinó uns àngels que «només sabien cantar aquella mena de cançó i prou», és a dir, la cort celestial del Regne de Déu que canta un càntic nou (Ap 14,1-3). La culpa, doncs, ja no formarà part de la seva identitat nova,²⁵ construïda per la superació de la identitat «Colometa» (nom que deixa gravat sobre l'antiga porta del que havia estat casa seva i on ja no pot entrar) i, alhora, pel recobriment que a partir del crit «d'infern» la convertirà, realment, en «Natàlia», en algú que neix o que torna a néixer.

Si a *La plaça del Diamant* el llibre de l'Apocalipsi és una de les fonts rellevants que serveix el tramet simbòlic, resulta encara més central a *El carrer de les Camèlies*: una baixada definitiva a l'Hades o regne dels morts, que es transforma en un infern, atès que, com diu l'escriptura, «la Mort i el seu Reialme foren precipitats a l'estany de foc. En això consisteix la segona mort, en l'estany de foc. Si algú no era trobat escrit al llibre de la vida, era precipitat a l'estany de foc.» (Ap 20,14-15).

Convé remetre directament a l'Apocalipsi perquè la novel·la en bona part n'és tributària. En bona part, hem de dir, perquè l'Apocalipsi regeix un món ficcional on Rodoreda reelabora, encara més que a *La plaça del Diamant*, materials literaris molt variats, del fulletó a la novel·la picaresca passant pel relat d'intriga, i sumant-hi un alt component oníric. I, doncs, aquesta reelaboració fusiona moltes fonts: per exemple, el motiu de l'infant trobat, relacionat explícitament amb Moisès (cap. x) i, doncs, de reconeguda ascendència bíblica (Ex 2,1-2), ha tingut també llarga fortuna en la tradició fulletonesca; com l'ha tingut el de la recerca del pare, malgrat els seus orígens, eminentment clàssics. Però, per a l'estrat de lectura que ara ens interessa, el que compta principalment és el pelegrinatge a l'infern, les caminades²⁶ pel país dels morts d'una «morta viva» com serà la protagonista, Cecília, segons el vaticini de l'endevinadora de les barraques, al capítol xiv, que també prediu, però, que «la morta viva» al costat d'un «home trist» passarien.

En efecte, la protagonista, que ja des de nena tem morir «tancada» (cap. iii) o es veu «com si estigués morta» (cap. ix), recorre una ciutat on la mort és a cada cantonada: en els noms dels carrers (per exemple, el carrer Vermell, que en el context remet a la sang i al foc; el carrer de la Sal, que suggereix el «mar de la sal», com es

25. La que correspondria al nou collaret que Antoni diu que s'ha de refer amb un fil «que no es trenqués».

26. Explicitat a través de les paraules de T. S. Elliot que encapçalen la novel·la: «I have walked many years in this city.»

diu de la mar Morta, Gn 14,3); en els colors, en l'olor, en coses podrides o devastades, en la presència constant dels cementiris. I en els morts: morts a la guerra, a la presó, per malaltia, per baralla, per accident, per avortament, etcètera. Una ciutat on fins i tot els nadons s'alleten de pus, com el fill d'aquell matrimoni trist que es miren «amb ulls de persona morta» (cap. XI); i on es produeixen moltes i diferents maneres de morir, físiques, morals, psíquiques o, també, representades, com la de la filla morta dintre un sac de la funció del Liceu (*Rigoletto*).

Barcelona és, doncs, una ciutat de morts, o de morts vius,²⁷ perquè, com explica el vigilant al darrer capítol, «més d'una vegada han enterrat persones que encara eren vives» i, inversament, «els morts no eren al cementiri»:

Va dir que, assegut en aquella cadira, segons quins dies es veia de mort: sortia del cementiri estirat a dalt d'un carro [...]. I al cap de molts anys, va dir, ja no vas amb el carro, vas pel carrer com una ànima en pena i fas el que feies quan eres viu, i si els morts tinguessin el cos espès com nosaltres no podríem ni travessar el carrer...

En aquest context de mort col·lectiva, l'autoimmolació constitueix la resposta punitiva individual. El suïcidi de Cecília, tancada, embriagada per força i violada per tres homes, arrossega totes aquestes morts i les reuneix amb el record d'un cementiri en què hi ha, però, la presència d'un cavall, que anunciaria una justícia futura (Ap 19,11):

i vaig començar a veure el cementiri: es va anar enfilant com si sortís de terra fins que va tancar la cortina de dalt a baix i de banda a banda. L'Eusebi i jo érem petits, tot era boirós, hi havia els nínxols amb els pensaments de llauna grocs i morats que els mig tapaven [...]. L'Eusebi i jo ens enfilàvem a les escales negres amb rodes i les sotraguévem per fer-les anar endavant; era difícil perquè pesaven massa, però jo volia veure si a les parets dels nínxols hi havia noms que comencessin amb C. Abans de sortir robàvem flors i després les llançàvem perquè feien pudor de mort. I sentia el fred a les cuixes, i tornàvem a ser al cementiri, i al davant hi havia un camp amb un cavall que pasturava. Jo apartava els pensaments i del seu costat sortia una flama com una llengüeta i tot era ple de corones que es pansien per terra i de cintes negres amb les lletres d'or mig despintades per la pluja. Un àngel em mirava, i semblava l'Eusebi, i un altre àngel em volia

27. Les impressions de la primera visita, circumstancial, de Rodoreda a Barcelona, deu anys després d'haver-se exiliat, són les d'una ciutat ocupada, culturalment mistificada i amb l'antic caràcter perdut. Armand Obiols transcriu a Josep Carner un fragment de carta de Rodoreda on diu: «Vaig per Barcelona com un fantasma sense contacte amb res... Em sembla que ací estic enterrada en vida... Tardaré molts anys a tornar-hi», a Albert MANENT i Jaume MEDINA (cur.), *Epistolari de Josep Carner*, vol. v, Barcelona, Curial, p. 280, nota 9.

donar un ram de flors de pedra. Hi havia flames que corrien desesperades perquè no trobaven els ossos d'on havien sortit, feia temps, feia temps [...] i jo estirava el braç per tocar-me la cuixa molla i em donaven conyac i no en volia perquè el conyac no em deixava veure el que volia veure [...] i les escales negres del cementiri no es podien arrossegar i els noms dels nínxols no es podien llegir has de dormir deia sense parar una veu amagada de nit i de dia i el fred entre les cuixes i l'ombra que passava d'una porta a l'altra pels peus del llit amb el cap morat i em vaig tallar una vena del braç amb una fulla d'afaitar després d'haver-me fet la creu al damunt.

Ara bé, emergint de la ciutat dels morts i dels supervivents-morts hi ha, també, la dels vius. Perquè si a *Aloma* (1938) es produïa una mena d'«Oda a Barcelona»,²⁸ el *Carrer de les Camèlies* és la contraoda de la Barcelona del vençuts i els vencedors, de la misèria dels marginats i de l'ostentació dels nous rics, dels tancats a les presons i dels polítics del règim, que ara tenen llotja al Liceu, de les prostitutes que malviuen com poden, dels canalles i de les alcavotes. En la percepció subjectiva de la protagonista i narradora, que és la perspectiva que tenim com a lectors, la ciutat dels negocis bruts i de la distorsió és habitada per personatges que són descrits amb alguna tara física, independentment de la seva classe social, i un munt d'altres tares morals i psíquiques, com el sadisme. Una antologia de monstres dins una mena de ciutat maleïda, digna de les malediccions contra el poble infidel: «poble carregat de culpa, malvats de mena, banda de facinerosos! [...] De la planta dels peus fins al cap,/ no té una part sana;/ no hi ha sinó contusió i bonyes/ i lesió acabada de fer!/ No els han curats ni embenats,/ ni l'han amorosida amb oli!» (Is 1,4-6); i digna, també, de les *Lamentacions* per la caiguda de Jerusalem:

Ah, com s'ha tornat una prostituta/ la ciutat fidel,/ Sió, que estava plena del dret,/ la justícia s'hi allotjava! [...] Els teus prínceps són uns rebels,/ companys de lladres. Tots són partidaris dels suborns/ i corren darrere les propines./ A l'orfe no li fan justícia,/ la causa de la viuda no arriba fins a ells (Is 1,21-23).

El motiu de la ciutat castigada, ja introduït a *La plaça del Diamant* a través de la figura de la dona de Lot o de la plaga de rates, pren a *El carrer de les Camèlies* una dimensió paradigmàtica i tributària, concretament, de diferents fonts de l'Antic Testament i del Nou. Tots els indicis porten a considerar com a font principal, sotmesa a una elaboració important, l'episodi de la caiguda de Babilònia, seguida a la novel·la a través de diversos textos profètics (Isaïes 47; Jeremies 50,52) i principal-

28. Gairebé explícita en l'episodi de la revetlla de Sant Joan, quan Aloma i Robert pugen a Montjuïc i ella admira la ciutat brillant estesa als peus, en una revisitació moderna de l'oda «A Barcelona» de Verdaguier («Quan a la falda et miro de Montjuïc seguda»).

ment del llibre de l'Apocalipsi, que presenta, amb un llenguatge visionari en forma de profecia, l'anihilació de la ciutat. Segons els exegetes,²⁹ Babilònia és un nom simbòlic de la Roma imperial, que exigeix honors divins per a l'emperador (caient, doncs, en idolatria) i oprimeix el poble de Déu. En una gran visió, que es contraposarà a la de la nova Jerusalem, el narrador, Joan, contempla la ruïna de la ciutat, personificada en la figura d'una dona anomenada la Gran Prostituta «assegada sobre mars d'aigües, amb qui han fornicat els reis de la terra, i els habitants de la terra s'han embriagat amb el vi de la seva fornicació» (Ap 17,1-2). A aquesta personificació de la ciutat bíblica remetent molts elements associats a la protagonista de la novel·la, com el motiu del vestit vermell, les joies i les classes de joies,³⁰ les copes³¹ i, sobretot, l'ofici de prostituta:³²

La dona anava vestida de porpra i grana, i guarnida d'or amb pedres precioses i perles; tenia una copa d'or a la mà, plena d'abominacions i de les impureses de la seva prostitució. Sobre el front duia un nom escrit: MISTERI. BABILÒNIA, LA GRAN, LA MARE DE LES PROSTITUTES I DE LES ABOMINACIONS DE LA TERRA (Ap 17,4-5).

Així com la visió de la ciutat de la postguerra que Cecília mostra remet també al mateix episodi apocalíptic:

Ha caigut, ha caigut Babilònia, la gran, i s'ha convertit en domicili dels dimonis i refugi de tota mena d'ocells impurs i detestables, perquè totes les nacions havien begut del vi de l'orgia de la seva prostitució; els reis de la terra havien fornicat amb ella, i els comerciants de la terra s'havien enriquit amb la potència del seu luxe (Ap 18,1-3).

Hi ha molts altres indicis que remetent a la Bíblia; a l'Antic Testament (els senyals mosaics, com el cactus que floreix quan troben Cecília, i la taca de sang a terra, al

29. DdB, p. 191-199; NDB, p. 135.

30. Les joies que distingeixen les dues entretingudes bessones: els brillants de Maria-Cinta i les perles de Raquel (cap. II); les pedres i creus de les noies «de mala vida» (cap. IV); les pedres del vestit de la marededéu (cap. VI); les joies regalades a Cecília per diferents homes, entre les quals la creu de brillants i la diadema representen el cim de la seva ascensió social.

31. El fet de prendre vi o licor és associat a les relacions sexuals, i així, per exemple, el vi apareix amb el primer senyor proporcionat per Paulina, Marc (cap. XXIV), o amb el primer «nebot» de l'alcalde senyora Constància («vaig beure una copa de vi blanc», cap. XLVI). El licor caracteritza les més forçades, les violentes (el conyac «color de topazi» de les violacions, cap. XXXVII) o les marcades per l'interès (del primer home que li posa pis, diu «Abans de ficar-me al llit amb ell havia de beure una mica de licor», cap. XLVI).

32. A qui un client, a més, vol fer viure «voltada d'aigua, voltada de mar» (cap. XIX).

cap. 1), i al Nou Testament, com són tots els motius relacionats amb les estrelles, començant pel fet que Cecília nena té una «estrella brilladora» al cel (cap. v), a diferència de la cosina Maria-Cinta, una dona feta, que duu brillants i és una entretinguda de luxe (cap. II). I, principalment, la caiguda d'estrelles figurada del final del capítol VII, que es produeix, a més, «a la banda de Montjuïc» (la «tomba del jueu», com havia escrit Verdaguer). Aquest episodi remet exactament a l'obertura del sisè segell, el dia de la ira o *Dies Irae* (Ap 6,12-17) i enllaça (al començament del cap. VIII) amb les «set bales de vidre» i el passador amb estrelles de brillants regalats pel primer amic, l'Eusebi (que indica el pas de la infantesa a l'edat adulta i anticipa la creu de brillants associada a la prostitució). Tot plegat, la caiguda d'estrelles («les estrelles del cel van caure a la terra», Ap 6,12), i la dels astres, anuncia a la novel·la el començament de la guerra (les set estrelles, set lampadaris, set àngels que inicien el cicle de dolor, Ap 1,9-20)³³ i, també, les seves conseqüències: caurien el sol podrit i la lluna corcada «amb cucs a tots els forats, com els morts dins dels nínxols», «i damunt de la terra s'hi aniria fent una crosta de persones i de criatures mortes aixafades» (cap. VIII).

És també força rellevant la presència del foc, des de les flames dels morts fins al fet que a la nena Cecília li agrada jugar amb foc i és incendiària: cala foc «a piles de diaris», al «paper d'escriure cartes» i a les pròpies orelles (tot mirant de destruir —en un altre nivell de significat— diferents formes de la memòria, cap. VI), i per això els seus pares adoptius li fan posar el vestit vermell i li diuen «la flama» (en un sentit complementari, la nena-flama té el valor de testimoni-vestal, ella mateixa es veu «com el blau d'una flama», cap. VIII). En primer lloc, la qualitat de flama deriva de la seva condició mosaica de nena trobada, atès que a l'Antic Testament, mentre Moisès pasturava, «L'àngel de Jahvè se li aparegué en una flama de foc enmig de la bardissa. Va mirar i la bardissa cremava sense consumir-se» (Ex 3,2). En segon lloc, el foc és normatiu en els sacrificis expiatoris, com es prescriu, per exemple, a Lv 4,12, 6,1-6. Tot plegat, en la novel·la, es relaciona amb una reelaboració molt significativa entorn de la imatgeria angèlica, com veurem.

Pel que fa a la formalització textual de l'expiació, tenim altres evidències, com la que es produeix a través de l'ascensió a la muntanya (de les diferents ascensions)³⁴ igualment vinculada al tema de Moisès al Sinaí (i, doncs, de la llei, de la desobediència

33. El motiu és recurrent, i serà del tot explícit (i vinculat a les creences populars) a *Quanta, quanta guerra...*: «Sempre havia sentit a dir que una pluja d'estrelles anunciava guerra; no hauria pensat mai que en poguessin caure quan la guerra ja fa temps que dura» (cap. XI).

34. Els motius ascensionals són recurrents: de les diferents torres on s'està Cecília (començant per la torratxa dels pares adoptius, on el senyor Jaume li ensenya les làmines d'història) a la tribuna del carrer Mallorca, des d'on reproduïx un apocalipsi a escala: «I m'hauria agradat que tot el carrer hagués estat un riu de paraigües lluent i de tots colors, sense gent i sense cotxes, només paraigües amb trons i llamps al damunt» (cap. XXVI).

a la llei i de la idolatria),³⁵ però també a la salvació de la família de Lot quan fuig de la destrucció de Sodoma i Gomorra (Gn 19,15-17) i al sacrifici d'Abraham, que puja a una muntanya a immolar el seu fill en holocaust (Gn 22,1-2); i remet també a la figura de l'Anyell que es troba sobre la muntanya de Sió en l'anunci del judici que precedeix les calamitats (Ap 14,1; 6-10). La muntanya que puja Cecília a la novel·la (i com no podia ser d'altra manera, atesa l'extrema habilitat de l'autora per relacionar l'ordre real i el simbòlic) és la del Tibidabo, precisament un temple expiatori.

La protagonista fa la primera ascensió amb Eusebi («em va explicar que sabia moltes dreceres per anar al Tibidabo, que hi podríem pujar, i que anava molt sovint al cementiri», on es queda tancat a la nit per veure «les flames», cap. VII). La nit que tots dos passen sota els pins del Tibidabo condensa la història de la humanitat, des de la culpa primera (la vergonya dels dos per haver-se mirat, cap. VIII, Gn 3,7) fins a l'apocalíptica caiguda dels astres abans esmentada.

La segona vegada que apareix el Tibidabo és vist des de casa de l'amiga d'infantesa, Paulina, en la pujada al Carmel del capítol xx (el mont Carmel significa «el jardí d'arbres vora el Mediterrani»).³⁶ A les muntanyes es fuig de la destrucció, com vèiem, i de la desolació (Mc 13,14-15) i, al Carmel, l'antiga minyona té ara el seu recer, amb arbres i «tot de lliris que creixien sols, com l'herba» (molt evangèlics ells, Mt 6,28; Lc 12,27). Cecília s'arrecerará també a la torre (la «torre Antònia») que li donarà Esteve (nom que remet a un dels set diaques escollits pels apòstols per socórrer els necessitats, Ac 6,5, 8); en aquest paradís secret, al marge del seu ofici i del món exterior, tindrà arbres i lliris (i una munió d'àngels), i viurà amb una cambrera que es dirà Carmela. Bé, en l'escena del Carmel, les dues amigues s'aixequen i queden «dretes de cara al Tibidabo», i és quan comencen les confessions sobre la vida que han portat i, entre d'altres coses, parlen dels morts i dels empresonats.

El tercer cop Cecília puja amb el fondista en una nit de revetlla (cap. XXIII), vestida de negre de cap a peus, i enfilats els dos dalt d'un tramvia «imperial»; i al Tibidabo, «amb la roda gira que gira», comença «el martiri de les set pedretes». Aquesta revetlla del Tibidabo (de la Nit de Sant Joan, que és la nit del foc) és del tot oposada a la revetlla de Montjuïc que apareix a *Aloma* (1938), en què la protagonista admirava la ciutat «de riu a riu ja estesa». En la del Tibidabo no hi ha colles, ni gresca, ni aparentment ningú; és una ciutat buida (el desert penitencial) i condemnada, en la qual, com diu Jeremies, «no hi habitarà cap home, no s'hi estarà cap mortal» (Jr 50,40).

Fins i tot la narradora no constata haver vist la ciutat el dia que Eladi la porta a mitja muntanya del Tibidabo, «al peu del funicular a prendre un refresc tot mirant Barcelona»; en canvi, quan torna a casa, descobreix el retrat del mar, «amb molt

35. NDB, p. 538-531.

36. NDB, p. 282-283.

poca llum i amb núvols de tempesta, i, al mig, lluny i petita, una vela blanca. Devia ser la mort» (cap. xxxvi). Una altra excursió significativa és la que fa amb Marc, que comporta una visió laberíntica de la ciutat, feta d'entrades i sortides per molts llocs. I que remet, una vegada més, a l'episodi reproduït al quadre de les llagostes de *La plaça del Diamant*, el de l'obertura del pou de l'abisme (Ap 9,1-3), d'on surten les llagostes voltades de fum («el cotxe saltava com si fos una llagosta. I sortia fum espès de les xemeneies», cap. xxv), i és quan en Marc (nom d'un evangelista al qual tots els exegetes atribueixen un marcat to apocalíptic) li diu «que a Barcelona passaven coses molt grosses».

En relació amb els àngels, que ja apareixen als primers capítols associats als primers amants (els que ho són per amor i no per comerç carnal), es compleixen dues profecies apocalíptiques anunciades també per àngels: la de la presó, en Eusebi («Heus aquí que el diable ha de llançar alguns de vosaltres a la presó, perquè sigueu provats i tindreu una tribulació de deu dies», Ap 2,10; «Seran menats captius cap a la fossa, reclosos a la presó, i passats molts de dies, castigats», Is 24,22), i la de la pesta o de la malaltia en Andreu («I els donaren potestat sobre la quarta part de la terra per a matar amb espasa, fam i pesta», Ap 6,8). La de la fam es compleix en la mateixa protagonista, que es posa a viure amb un home que detesta, advertint que «el fondista no em va agradar mai. Però jo tenia gana» (cap. xxiii).

Ara bé, la presència angelica més rellevant es produeix cap al final de la novel·la, quan Cecília ja té la torre amb «el jardí d'arbres» i amb les roses de rajola, les «estàtues de rosa», que li ha estat endevinada a les barraques amb el vaticini de «la morta viva». És la casa regalada per Esteve, que molt significativament és arquitecte,³⁷ i a qui anomena «el meu àngel» (cap. xlii), una casa que cap altre home no trepitjarà. És aleshores quan, voltada del jardí amb lliris³⁸ i amb «set plàtans a la banda de l'entrada» (una imatge que recull tota la simbologia associada al número set, cap. xl), comença a omplir la torre d'àngels, d'amagat de tothom:

Un dia en un antiquari de la Plaça del Rei vaig veure un àngel de fusta, alt com una persona, que em va agradar. Vaig anar a mirar-me'l unes quantes vegades i me'l vaig comprar pel meu sant. Quan el vaig tenir a casa el vaig posar als peus

37. I, doncs, arquitecte i constructor —com la divinitat del final de l'Apocalipsi— de la nova ciutat, del jardí dels elegits, el jardí definitiu de la nova Jerusalem. Vegeu Miquel YLLA-CATALÀ, *Els jardins de Déu*, Barcelona, Claret, 2005, p. 149-154.

38. Els lliris fusionen diferents elements: remetien a la innocència essencial de la protagonista, però també revelen el final d'un cicle, atès que el lliri és el símbol de l'àngel anunciador de la Bona Nova. Alhora, és la flor que representa el creixement d'Israel (NDB, p. 618) i, encara, els lliris s'associen popularment amb la llegenda de sant Antoni i el lliri blanc que va anunciar l'acabament de la pesta a Barcelona, i, doncs, formarien part del jardí de la fortalesa o «torre Antònia» on Cecília es refugia amb els àngels protectors.

del llit, ben a la vora, i de cara al capçal [...]. L'àngel em mirava com una persona que hagués patit molt; portava una túnica d'or amb una faixa vermella a l'acabament de la faldilla i al voltant del coll; els plecs de la roba de fusta li tapaven els peus i no tenia mans. M'agradava tocar la vora rasposa dels punys, allà on les mans havien estat tallades. Era la primera cosa que veia així que obria els ulls i aviat me'n vaig comprar un altre de més petit. Vaig anar comprant més àngels i els feia dur tots a la torre (cap. XLVIII).

Des d'aleshores, Cecília va comprant àngels de tota mena: «En tenia d'alts i de baixos, amb tirabuixons i amb els cabells estirats, amb una copa a la mà, amb una palma, amb un raïm.» Figures que tenen les seves exactes correspondències amb diversos àngels apocalíptics. El de la palma fa referència, naturalment, al martiri (la sang dels màrtirs, Ap 6,10-11); el del raïm és l'àngel que fa veremar i trepitjar els adoradors de Roma per llançar-los al cup de la ira divina; aquest àngel té potestat sobre el foc i crida a l'àngel del falcó esmolat: «Tira el falcó esmolat i verema els gotims del cep de la terra, que els seus raïms ja són madurs. I l'àngel va tirar el falcó a la terra, va veremar el cep de la terra, va llançar-lo al gran cup de la ira de Déu» (Ap 14,14). El més rellevant és, però, l'àngel de la copa (la copa, segons tots els exegetes, simbolitza els càstigs divins), que remet als set àngels de les set darreres plagues destinades als adoradors dels emperadors; uns àngels «cenyits al voltant del pit amb cenyidors d'or» (com l'àngel de Cecília) i que aboquen «a la terra les set copes de la ira de Déu» (Ap 15 i 16).

Ara bé, en aquest capítol, el XLVIII de la novel·la, la funció d'aquest exèrcit de figures comprades clandestinament (els àngels justiciers envers la ciutat corrompuda) és d'espera amagada i, paral·lelament, d'empara de la protagonista dins de la «torre Antònia» (se superposen, doncs, als àngels protectors i benefactors del Gènesi, i a la figura popular de l'àngel de la guarda). Però també són uns àngels impossibilitats o mutilats (corcats per dintre i, almenys el primer, té les mans tallades), encara que, malgrat tot, exerceixen unes atribucions tutelars:

m'agradava entrar en el meu dormitori a les fosques, amb la llum de celístia que venia de la finestra, i em feien una mena de por que més aviat era una companyia. Com si s'haguessin de posar a dir el meu nom baixet. Però callaven drets i corcats i sense poder volar.

Alguna cosa indica, tanmateix, el final del cicle del dolor, l'inici de la renovació. En el paràgraf següent la narradora diu que «En Martí em va regalar un collaret de brillants com un riu d'estrelles», i això, d'una banda, remet al riu d'aigua de la vida anunciat pel «fill de l'home», el qual «tenia a la mà dreta set estrelles» i la potestat de ressuscitar els morts (Ap 1,13, 16, 18). De l'altra, el motiu del collaret d'estrelles mena a l'anada al Liceu, a la funció de l'home «geperut que al final passava amb la

seva filla morta dins d'un sac». La protagonista remarca que, al començament, «Es va fer un gran silenci i tot d'una, com si vinguessin d'un altre món, es van sentir unes trompetes molt tristes», comentari que es correspon amb l'obertura del setè segell de l'Apocalipsi («quan va obrir el setè segell, es féu silenci al cel», Ap 8,1) i amb els set tocs de trompeta dels àngels que anuncien els càstigs contra els idòlatres que acabaran amb l'anunci del Nou Regne (Ap 8, 9, 10). Així, la sortida sobtada que fa Cecília del Teatre del Liceu implica la renúncia a aquest món (al qual aspirava des que volia ser «com la Maria-Cinta») perquè «Allà dintre no hi havia res que fos meu i a fora hi havia els carrers i l'aire». I al capítol següent (XLIX) anuncia a Miquel, el xofer amb nom d'àngel i amb funció de guia, «que acabava de perdre la por».

Finalment, la conversa amb el vigilant, al darrer capítol, entorn de la recerca de la identitat (el nom del pare biològic, que Cecília ha estat buscant pels cementiris), té un caràcter de revelació: tant sobre l'atzar que la va portar als pares adoptius, Jaume (un nom fundacional de la nació) i Magdalena (nom de pecadora penedida, Lc 7,37-38), com pel que fa al nom propi, posat pel vigilant que va trobar-la, en record d'una nena «que sempre estava malalta i es va morir».

En relació amb la forta empremta bíblica a *Quanta, quanta guerra...*, el treball de Rosa Cabré³⁹ m'excusa de moltes coses, especialment pel que fa a l'Apocalipsi. Volia afegir un parell de consideracions en la direcció menys tractada, la del Gènesi, per insistir, encara, en la importància del paradigma originari damunt el protagonista, Adrià Guinart (que s'havia de dir Manuel segons el pròleg, és a dir, «Déu és amb nosaltres»), i que a la tercera ratlla del primer capítol ja és anomenat Caín. Adrià neix «amb una taca al front no pas més grossa que una llentia», una marca posada a Caín per Jahvè, la qual, segons el Gènesi (4,15), no seria un estigma de càstig sinó de protecció; així, «la marca de Déu al front» salva del turment de les llagostes (Ap 9,4). I, en efecte, malgrat tot el dolor i el mal que presideix l'itinerari d'Adrià-Caín cap al coneixement, serà preservat, com Cecília, fins al final i, com prescriuen les escriptures, potser venjat set cops.

Pouat molt explícitament en la història bíblica és el tema del germà (primer el germà doble imaginari, que reproduïx la doble naturalesa angèlica i demoníaca, i després el de la nena-germana coberta de sang), el de la fugida de la casa materna, que deriva en la condició errant («viuràs fugitiu i errant per la terra», Gn 4,12), o el de la figuració dels pecats capitals. Però, de forma menys explícita, la novel·la constitueix una particular exegesi de la guerra a partir del Nou Testament, segons la qual el Bé i el Mal són cares constituents de la mateixa realitat i on, una vegada més, la culpa i l'expiació tenen un paper de primer ordre.

39. ROSA CABRÉ, «*Quanta, quanta guerra*, el relat apocalíptic de Mercè Rodoreda», a *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco: Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani* (Venezia, 24-27 marzo 1992), Pàdua, Programma, 1994, p. 481-490.

La novel·la articula, en aquest sentit, moltes coses de la narrativa anterior, inclòs *Mirall trencat* i *La mort i la primavera*, que deixem ara de banda. Des del càstig infligit als no culpables, herència dels primers pares («com si aquell pobre mort amb el cap i el pit esberlats tingués la culpa d'aquella guerra», cap. XL), la duplicitat edèn/infern (que imprimeix una doble condició al gènere humà), fins a la figuració dels morts-vivents. Passant per la noció de destí prefixat («la vida deixada», que diu el protagonista), fins i tot en la decisió última, perquè si Adrià es converteix en un assassí matant la vella que ha raptat i prostituït Eva, i cremant-li la casa, amb això no fa sinó assumir el mal i acomplir el destí assenyalat prèviament a les escriptures, que prescriuen la punició del culpable amb mort i foc.

En aquesta mena de periple lul·lià que, com Blanquerna, fa el protagonista, trobarà tota mena de gent, d'exemples i de sentències; i coneixerà l'ermità (cap. XXIX), el qual li explica l'autopunició a què s'ha sotmès, i la sortida del pou (paral·lela a molts personatges rodoredians, quan es troba «a punt de morir sense acabar de morir-me») en una acceptació que és, també, el retorn a l'origen:

Em castigava: no menjava quan tenia gana ni bevia quan tenia set. Em feia sagnar a fuetades de rams d'ortigues... a punt de morir sense acabar de morir-me, vaig beneir el brot tendre, la ploma caiguda, el cor de la flor, el llimac i la sangonera, la serp verda i la de color de terra, l'aigua cascada avall, la gla que sacia la fam dels senglars... i aquí, en aquesta soledat feta de llum, mirant sense parar el sol que em crema els ulls, en companyia de la creu, damunt d'aquesta terra que es deixa trepitjar i d'on ha sortit el llot de què sóc fet, voltat de vida forta i secreta, visc en estat d'amor perquè Déu no m'oblidi.

Aquesta mena de retorn no és l'únic, perquè la naturalesa cíclica del temps (i, doncs, la vida com a repetició, ja explicitada al cap. XI)⁴⁰ se simbolitza en la novel·la de moltes maneres, una de les quals és l'Arbre de la Vida. Convé destacar-ho perquè això ens torna al Gènesi: Eva-dona-mare acabarà enterrada sota l'arbre més vell de tots, ple d'ocells (cap. XLII), i Adrià-Caín, que ja de nen s'havia plantat al peu d'un avellaner, hauria volgut, diu, «ser un arbre ben arrapat a la terra arrels endins branques enlaire amb el sol al damunt amb blau al damunt i amb el viure furiós de les estrelles al damunt» (cap. XXXIX).

La imatge de l'arbre invertit, que aplega significats diferents i complementaris, remet també a l'etern retorn i a la individuació en el subjecte del corrent de la vida universal («en cada home hi ha arrels profundes que el lliguen a la gran simfonia del món», cap. XIV). I aquesta imatge (per això la dificultat d'establir etapes en una obra que té una gran unitat) ja es donava a *La plaça del Diamant*, quan la protagonista, ja gran, va pels parcs i, diu:

40. «La vida, si no ho saps, recorda-ho, és una repetició.»

m'entretenia a mirar els arbres que vivien cames enlaire, amb totes les fulles que eren els peus. Els arbres que vivien amb el cap a dintre de la terra, menjant terra amb la boca i amb les dents que eren les arrels. I la sang els corria diferent de com corre per dintre de les persones: recta del cap als peus per la soca amunt. I el vent i la pluja i els ocells feien pessigolles als peus dels arbres tan verds quan naixien. Tan grocs per morir (cap. XLVII).

Apareixia, a més, l'arbre invertit, en una posició molt similar dins la consciència i dins la trajectòria del subjecte. A *Quanta, quanta guerra...* precedeix el capítol «L'acabament d'aquella nit» i l'epifania; a *La plaça*, precedeix el del crit i la sortida «de la nit de cada nit, que aquell matí era un migdia». En les dues novel·les, doncs, té relació amb el renaixement dels protagonistes, i és un recobriment que, en els dos casos, no es produeix sense la baixada als inferns que, com a l'Apocalipsi, precedeix, revela i anuncia el Nou Regne.

En definitiva, el paradigma bíblic serveix a Mercè Rodoreda per explicar les servituds de la condició humana i les formes de construcció del jo, de la identitat, individual i col·lectiva, que no poden sostreure's del pas del temps, de la pèrdua, de la violència i de la mort associades a l'espècie. Una condemna *genètica* (en sentit literal i metafòric) a la qual està exposada la humanitat sencera des de l'origen. I la realitat de cada moment històric no fa sinó concretar, de forma cíclica, en l'espai, en el temps i en l'individu, una condició ahistòrica primigènia. Per això Natàlia, cap al final de la seva narració —i això té conseqüències, també, sobre la forma del discurs—, diu: «Em semblava que tot el que feia ja ho havia fet sense que pogués saber ni on ni quan, com si tot fos plantat i amb arrels en un temps sense memòria...»

Les traduccions de l'obra de Mercè Rodoreda

JOAQUIM MALLAFRÈ
Universitat Rovira i Virgili

RESUM

La primera part de la ponència tracta del nombre de traduccions de Mercè Rodoreda a altres llengües: a part de fragments i contes en antologies i revistes, catorze de les seves obres han estat traduïdes per seixanta-cinc traductors a trenta-tres llengües, pròximes com l'espanyol, remotes com l'àrab i el japonès, i minoritàries com el basc i el sard. *La plaça del Diamant* és la més traduïda, en alguns casos més d'una vegada a la mateixa llengua. La segueixen *Mirall trencat*, *Aloma*, *El carrer de les Camèlies* i *La mort i la primavera*, per aquest ordre. La segona part de la ponència analitza aspectes del procés traductor: traductors i estratègies lingüístiques. Es tradueix Rodoreda per l'interès que ha despertat l'autora i el seu país, per motius acadèmics o simplement a partir d'encàrrecs de les editorials. Les traduccions directes són la regla, però també se'n fan d'indirectes, sobretot a través del castellà. S'assenyalen algunes dificultats i solucions en diverses llengües. També es parla de la política editorial i de la recepció per part de lectors i crítics en alguns països.

RESUMEN

La primera parte de la ponencia trata del número de traducciones de Mercè Rodoreda a otras lenguas: aparte de fragmentos y cuentos en antologías y revistas, catorce de sus obras han sido traducidas por sesenta y cinco traductores a treinta y tres lenguas, próximas como el español, remotas como el árabe y el japonés, y minoritarias como el vasco y el sardo. *La plaça del Diamant* (*La plaza del Diamante*) es la más traducida, en algunos casos más de una vez a la misma lengua. La siguen *Mirall trencat* (*Espejo roto*), *Aloma*, *El carrer de les Camèlies* (*La calle de las Camelias*) y *La mort i la primavera* (*La muerte y la primavera*), por este orden. La segunda parte de la ponencia analiza aspectos del proceso traductor: traductores y estrategias lingüísticas. Se traduce a Rodoreda por el interés que ha despertado la autora y su país, por motivos académicos o, simplemente, a partir de encargos editoriales. Las traducciones directas son la regla, pero también existen traducciones indirectas, sobre todo a través del castellano. Se señalan algunas dificultades y soluciones en diversas lenguas. También se habla brevemente de la política editorial y de la recepción por parte de lectores y críticos en algunos países.

ABSTRACT

The first part of this paper discusses the number of translations of Mercè Rodoreda's works into other languages: apart from fragments and short stories in anthologies and magazines, fourteen of her works have been translated by sixty-five translators into thirty-three languages, from Spanish to Arabic and Japanese, and into minority languages such as Basque and Sardinian. *La plaça del Diamant* (*The Pigeon Girl / The Time of the Doves*) has been the most widely translated, sometimes more than once into the same language. This is followed by *Mirall trencat* (*A Broken Mirror*), *Aloma*, *El carrer de les Camèlies* (*Camelia Street*), and *La mort i la primavera* (*Death in Spring*), in this order. The second part of the paper points out aspects of the translating process: types of translators and linguistic strategies. The translations of Rodoreda respond to the growing interest in her work and her country, either for academic reasons, or simply for the interests of publishers. Direct translations are the rule, but indirect translations, mainly through Spanish, are not uncommon. Some difficulties and solutions in several languages are mentioned. The paper also discusses publishing policies and the reception of readers and critics in certain countries.

Si bé el meu interès per Mercè Rodoreda com a lector ve de lluny, és des de la meua incorporació al Patronat Mercè Rodoreda, de l'Institut d'Estudis Catalans, que hi he dedicat una atenció més detallada. No podria aspirar a entrar en la seva biografia o en l'anàlisi interna del seu univers creatiu, on grans especialistes, Carme Arnau en primer terme, han bastit un sòlid aparell crític. Com que m'he dedicat a la traducció d'alguns autors al català, sí que m'interessa la projecció que Mercè Rodoreda ha tingut en altres llengües, aspecte que ens en ratifica la importància, i, des d'una aproximació més personal que acadèmica (pel que té de crònica d'un contacte amb traductors de la Rodoreda), m'interessen les característiques del treball de traducció de la seva obra. No parlaré aquí dels treballs, tesis doctorals, col·loquis i debats que ha originat la seva obra a l'estranger. Intentaré (1) donar unes xifres concretes de traducció que ens diuen fins a quin punt Mercè Rodoreda es pot trobar en d'altres indrets, i dedicaré una segona part (2) al procés traductor; a veure, amb alguns exemples (2.1), quina és la tipologia dels traductors per una banda, (2.2) amb quines dificultats s'han trobat en aspectes interns de la traducció: opcions, complexitats lingüístiques i contextuals, per acabar (3) donant algunes dades sobre la recepció de les traduccions, aspectes que ens poden apropar, de vegades mitjançant l'anècdota, al contacte més viu amb la traducció en general i amb la de Rodoreda i els seus traductors en particular.

Mercè Rodoreda ja fa temps que consta a les llistes d'autors catalans més traduïts a d'altres llengües. Sens dubte és l'autora moderna que ho ha estat més en la segona meitat del segle xx, i l'interès per ella no decau en aquests primers anys del segle xxi, ja d'abans de la Fira del Llibre de Frankfurt, ara amb motiu del centenari del seu naixement i, no cal dir-ho, per la qualitat de la seva producció, que aquesta commemoració no fa més que subratllar. Segons Judith Sánchez,¹ de les seves dotze novel·les, se n'han traduït vuit (no s'han traduït les rebutjades per l'autora); de cent quaranta-cinc relats, se n'han traduït cent deu. Menys afortunats han estat els seus poemes: de cent cinc, se n'han traduït vint-i-quatre. Però fins i tot el seu teatre i epistolaris tenen alguna versió forana. El panorama no pot ser més favorable. Quines obres s'han traduït més? A quines llengües?

1. TRADUCCIONS

Consulto la informació que tenim, si bé els projectes en curs fan que qualsevol inventari hagi de ser actualitzat sovint. Mercè Rodoreda ha estat traduïda a trenta-tres llengües per seixanta-cinc traductors que han produït noranta-set traduccions

1. Trobada de Traductors de l'obra de Mercè Rodoreda, Barcelona, ILC-IEC, del 13 al 15 de desembre de 2007. La segona part de la meua ponència ha estat possible, essencialment, gràcies a aquesta trobada.

en forma de llibre. Ens en pot passar per alt alguna, sobretot si ha sortit al marge de la Fundació Mercè Rodoreda, que en té els drets, o de les subvencions ordinàries de la Institució de les Lletres Catalanes o de l'Institut Ramon Llull. No detallo les traduccions parcials, de les quals hem recollit una quarantena llarga de referències (si bé estudis concrets sobre alguna llengua n'assenyalen moltes més), que consisteixen en fragments, algun conte o recull, apareguts en revistes, antologies i seleccions, d'un gruix molt considerable.

Tretze llibres de Mercè Rodoreda,² dels dinou que va escriure, són coneguts en altres llengües, a banda d'alguna antologia de gruix. *La plaça del Diamant* és l'obra que té més traduccions, trenta-sis, i és aquesta la primera obra seva que generalment es tradueix (no s'ha traduït a l'eslovac, que ha optat per *Jardí vora el mar* i *Mirall trencat*). En alguna llengua, *La plaça del Diamant* ha estat traduïda dues vegades: a l'anglès, a l'espanyol (també d'*Aloma* tenim versió doble), a l'italià, al neerlandès i al portuguès. En aquest últim cas, se n'ha publicat una a Portugal i una altra al Brasil (passa el mateix amb *Mirall trencat*), on la presència de l'editorial Planeta ha propiciat traduccions d'obres catalanes. Es va traduir ben aviat a l'espanyol (1965), a l'anglès (1967) i els anys setanta a l'italià, al polonès, al francès, al txec i al japonès, per aquest ordre. Ha aparegut fa poc la traducció a l'hebreu i a l'àrab i està a punt de sortir la traducció al sard. També s'ha publicat en llengües pròximes com ara el gallec i el basc, i a més remotes, als països del centre i est d'Europa o al vietnamita, a l'hindi i al xinès mandarí.

Si bé *La plaça del Diamant* és la més traduïda, la resta de la seva obra és coneguda en diversa mesura. S'han traduït quinze obres seves a l'espanyol, tretze a l'italià, vuit al francès, set a l'alemany, sis a l'anglès, cinc al portuguès i a l'holandès, quatre al suec i una o dues a les llengües restants.

Hi ha traductors ocasionals, d'una obra i prou, però hi ha bastants casos de traductors del català que s'han dedicat a fons a les obres de la Rodoreda i a la seva difusió i a la publicació parcial d'altres mostres que les que aquí esmentem. Angelika Maass ha traduït sis llibres a l'alemany; Clara Romanò i A. M. Saludes, sis i quatre, respectivament, a l'italià; Bernard Lesfargues, quatre al francès, i amb tres obres traduïdes esmentem David Rosenthal a l'anglès; Jana Balacciu Matei, amb la col·laboració de Xavier Montoliu, al romanès, i Miguel Ibáñez al suec.

També tenen una presència notable en altres llengües: *Mirall trencat* amb tretze traduccions, *Aloma* amb vuit, *El carrer de les Camèlies* amb set, *La mort i la primavera* amb cinc i *La meua Cristina i altres contes* i *Quanta, quanta guerra...* amb quatre. Diversos projectes en procés avançat de traducció faran augmentar el nombre de traduccions d'algunes d'aquestes obres ben aviat, i *Viatges i flors*, *Vint-i-dos contes*

2. Catorze, si comptem les *Cartes a l'Anna Murià*, no pensades com a llibre originàriament, que han estat traduïdes a l'italià.

—sovint traduïts amb el nom d'un d'ells: «Cop de lluna»— i *Jardí vora el mar* ja havien merescut una atenció creixent. Les altres obres traduïdes, encara que només ho siguin una o dues vegades, són *Semblava de seda*, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* i la novel·la inacabada *Isabel i Maria* i *Cartes a l'Anna Murià*. Cal insistir que, sobretot els contes, apareixen sovint en antologies i en les seleccions a què ens referíem abans, cosa que n'eixampla la difusió.

La quantitat de traduccions a d'altres llengües és, com veiem, molt considerable. Caldria saber la difusió que han tingut, les tirades i el nombre de vendes, la recepció de la crítica, la presència en revistes i suplementes literaris, la projecció a d'altres mitjans. No en tenim prou dades. Sens dubte el fet que *La plaça del Diamant* o *Mirall trencat* hagin tingut versions cinematogràfiques o serials televisius ha multiplicat el coneixement de les obres entre el públic en general. Les diverses versions teatrals catalanes, d'obres de teatre, però també de narrativa, han tingut una presència més enllà de la lectura. Cal subratllar que *La plaça del Diamant* s'ha escenificat en francès a París i a Lió, en dues versions teatrals, i en neerlandès la va dirigir Bob de Moor el 1996 a Bruges i va anar de gira pel país amb un ressò notable.

Les traduccions a llengües estrangeres recolzen substancialment en les subvencions, abans de la Institució de les Lletres Catalanes i ara de l'Institut Ramon Llull. No ens ha d'estranyar. La necessitat de seguir impulsant les traduccions amb una política cultural adequada és imprescindible. No oblidem que el Regne Unit és el país que més promou la seva literatura a través del British Council i les subvencions ministerials; el segon país és França, seguit a poca distància d'Alemanya; el quart és Itàlia, que hi dedica més del doble de recursos que hi aporta l'Institut Cervantes (Cambra *et al.*, 2003, p. 24). La decidida ajuda per part de les nostres institucions a la projecció exterior de la Rodoreda —i interior, és clar!—, com a la d'altres autors catalans, és una inversió cultural del tot rendible.

2. PROCÉS TRADUCTOR

2.1. Tipologia dels traductors

Va ser molt profitosa per a mi la trobada de traductors de Mercè Rodoreda de desembre passat, citada en nota, que vaig coordinar. Encara que no mostri grans novetats, em sembla interessant acostar-nos a aquesta intrahistòria, que sovint ens queda molt lluny. Hi quedaven reflectits els impulsos, les tipologies dels traductors de Rodoreda. Els qualificaria d'entusiastes, acadèmics i professionals, per aquest ordre. És clar que la impressió és sobre els traductors que van assistir a la trobada i potser els primers i els segons s'hi van acollir amb més facilitat. Entenguem-nos: d'entusiasta qualifico el traductor o traductora que s'ha acostat a l'obra de la Rodoreda —i en molts casos a d'altres autors catalans— per amor a

la seva obra i, moltes vegades, per amor a Catalunya, fruit d'un coneixement inesperat del país, de l'amistat o fins i tot de l'amor per algú d'aquí. Com que es tractava de gent sensible i amb preparació acadèmica, no cal dir que han abordat la seva tasca amb general solvència i hi ha qui després de traduir Rodoreda s'ha dedicat a la traducció més professionalment. Un segon grup s'ha introduït en la nostra literatura a través d'algun departament de filologia hispànica que té estudis de llengua i de literatura catalana amb més o menys amplitud. La labor dels lectors de català ha ajudat a cridar-hi l'atenció i a descobrir-ne les excel·lències. Els estudiosos, menys moguts per sentiments «patriòtics», han incorporat al seu currículum la dedicació a aquests estudis o traduccions. I, finalment, alguns traductors professionals, potser de literatura castellana i que si es tractava del català recorrien a traduccions prèvies en castellà o anglès, han acabat aprenent prou la llengua per a traduir-la directament. I a partir del ressò d'alguns esdeveniments com la Fira de Frankfurt, traductors del català han rebut més encàrrecs i han passat de traduccions acadèmiques a editorials més comercials. Com ja hem insinuat, els límits entre els grups són imprecisos i hi ha freqüents transvasaments i combinacions mixtes.

2.1.1. *Entusiasta*

Em va cridar l'atenció l'actitud militant del primer grup, potser el més nombrós de la reunió. És típica dels traductors del català? No cal dir que a totes les llengües hi ha qui tradueix per l'atracció que sent per una determinada obra o cultura. No cal dir, tampoc, que aquesta actitud és molt lloable, però que l'èxit d'una literatura consisteix a tenir una demanda editorial prou assentada, independentment de l'interès personal del traductor. I de traductors professionals als quals surti a compte dedicar-se a la literatura catalana, encara que també facin traduccions d'altres llengües, no en trobaríem gaires. Però no deixa de cridar l'atenció, com una característica especial, que alguns traductors llegissin Rodoreda primer en castellà, empesos per la crítica positiva de García Márquez o d'Antonio Tabucchi, o per recomanacions i crítiques a l'atzar, i definissin aquest descobriment i el de la literatura catalana com el camí de Damasc que els va *convertir* en traductors; fins i tot, en el cas del traductor al francès, occità d'origen, i del traductor al sard, com un mitjà de revalorar la pròpia llengua, minoritzada, ajudant-ne una altra que als seus ulls ha reeixit a sobreviure amb excel·lència literària. Com que no hi ha vida occitana normal, la traducció del català serveix, d'alguna manera, la causa occitana, diu Bernard Lesfargues, fundador de l'editorial Fédérop, traductor de Jaume Cabré i d'altres autors catalans, però a qui Mercè Rodoreda va portar a traduir del català després de traduir Vargas Llosa i altres escriptors en castellà. Per a Giacomo Ledda, metge arrelat aquí, amb amor al català i al sard, la traducció és un «homenatge al català a través del sard» i una eina possible per a la conservació del segon, que

es troba en un estat molt precari. Troba més encoratjament a Catalunya que a Sardenya.

Un cas de dedicació traductora exclusivament catalana és el de Jana Balacciu Matei. Till Stegmann la va fer anar a Barcelona l'any 1991 i es va enamorar del català al cap de les sis setmanes d'estudi i d'escoltar-lo, d'acostar-se a la història i a la gent del país. Mercè Rodoreda la va seduir i amb Xavier Montoliu, que va anar a Romania com a lector, van tenir l'oportunitat de traduir *La plaça del Diamant* en rebre la proposta de corregir una versió des del castellà, «correcta, però plana —diu ella—, semblava un llibre de jardineria», sense cap gràcia. Van decidir traduir-la ells dos i això va decidir el destí de la Jana com a traductora, amb un interès per la qualitat més que pel nombre de lectors, interès que la porta fins i tot a dedicar part dels ajuts de la ILC a pagar la impremta.

Maite González, la traductora al basc, va rebre l'impacte dels contes i es va sentir identificada amb l'«aire fresc» de la República, que no tenia paral·lelismes literaris femenins en basc, i que era un testimoni de la memòria històrica que la interpellava amb la seva «escriptura parlada».

Consultar amics catalans, escoltar com parlen les dones durant un viatge en tren, la dependent d'una botiga o una veïna que era identificada amb Colometa; els parlants de la llengua de destí en alguns casos, o la consulta de diverses lectures en altres, ajuda a reproduir el personatge d'una manera realista o, més aviat, versemblant. L'atenció a la fraseologia pròpia, als dialectalismes, feien descobrir Colometes, amb qui sovint establien uns lligams profunds, o en reproduïen el llenguatge en la seva llengua, els traductors al neerlandès, al txec, al búlgar, etcètera, de vegades fins i tot sense tenir-ne garantida la publicació. Rami Saari, traductor hebreu professional de més de cinquanta obres, va estar ingressat una temporada en un hospital de Barcelona, on va descobrir Mercè Rodoreda i va estudiar català. *La plaça del Diamant* va ser la seva primera traducció del català.

Les manifestacions d'identificació amb l'autora i amb la seva obra, i d'ella amb la llengua i la literatura que la possibilita, sorprenen per la seva vehemència, encara que, lògicament, entre les persones assistents a la trobada hi hagués les més motivades.

2.1.2. Acadèmica

Molts dels traductors esmentats havien conegut la literatura catalana en un temps de lluita a la qual, per afinitats generacionals, ideològiques o afectives, se sentien pròxims. Una situació sortosament més normal, fruit dels intercanvis d'estudiants, dels estudiosos de filologia hispànica que han contactat amb el català quan és present als departaments respectius, afavoreix l'aparició de traductors diferents, que publiquen en revistes i editorials universitàries com a activitat de la seva trajectòria acadèmica.

Hi trobem també elements del grup anterior. La traducció a l'hindi i no a l'anglès no deixa d'inscriure's en una visió postcolonialista que fa veure amb simpatia les literatures de territoris amagats per altres llengües i cultures dominants. Però predomina l'esperit universitari d'estudiar una autora amb valor propi, susceptible de ser comparada a d'altres autors que han aportat alguna cosa a la literatura universal i que dóna peu a estudis i ressenyes acadèmiques. No estudiarem aquí aquests estudis, que serien objecte d'una altra ponència. Només assenyalem que al llibre de Maria Isidra Mencos (2003), de les 198 fitxes bibliogràfiques que conté, hi ha en anglès una seixantena d'estudis i sis tesis doctorals, i cinc treballs en italià, tres en francès, dos en alemany i un en hongarès. Des d'aleshores ençà tenim referències d'altres tesis de doctorat o de llicenciatura.

2.1.3. *Professional*

Els traductors professionals reben l'encàrrec de traduir Rodoreda com podrien rebre'l de traduir un altre autor i, per a ells, és una ajuda que se n'hagi fet traducció al castellà o a l'anglès. En aquest camp, la traducció indirecta és útil per a la traducció a llengües remotes, que és difícil que s'acostin al català directament, si no hi ha llengües pont que els el facin assequible. Això no vol dir que un encàrrec editorial no provoqui una altra traducció més tard pel mateix traductor, atret per la primera experiència amb el text. És el cas del teatre al castellà que va dur a terme M. Carme Alerm. I ja hem vist altres casos mixtos en els apartats anteriors.

2.2. Aspectes intern de la traducció

2.2.1. *Opcions*

La traducció directa, més aconsellable, conviu al món editorial amb la traducció indirecta, legítima i útil per a les obres en llengües minoritàries que, si no són traduïdes a llengües de gran abast, difícilment seran conegudes en països allunyats. És clar que la traducció indirecta pot tenir defectes; els propis de donar a conèixer una obra per llengua interposada, als quals es poden afegir circumstàncies especials, com el fet que en algun règim totalitari hagi estat el refugi d'autors censurats que s'hi havien de guanyar la vida, com passava a Romania sota el domini comunista, amb resultats bons literàriament però amb poca relació amb l'original.

La major part de traduccions són obra d'un sol traductor, però no és excepcional la traducció en equip: entre un català i un traductor natiu, o bé, com en la traducció de *Mirall trencat* a l'hindi, entre dues traductores, Vijaya Venkataraman i Maneesha Taneja, que n'han fet una part cadascuna i que al final han revisat l'obra conjuntament.

Predomina l'anostrament sobre la traducció estrangeritzant, amb diversos matisos i criteris: hi ha d'haver fidelitat, però no hi ha fidelitat sense llibertat (Brunella Servidei); el traductor ha de ser com un actor que adopta l'altra personalitat, no imposa la seva (Maia Guenova); les formes de la llengua d'arribada no cal que siguin les utilitzades cada dia, però han de ser possibles (Jana B. Matei); cal anar alerta amb la falsa simplicitat de l'oralitat. Traduïm amb el material que proporciona la llengua d'arribada; la majoria s'inclina per respectar l'original, però amb la llengua que té a mà (Adri Boon); es pot recórrer als dialectes per a les plantes (Maite González) o a la traducció literal si es desconeix l'equivalent; al capdavant no tots els noms de plantes que cita Mercè Rodoreda són reals. En castellà, Enrique Sordo opta per una traducció més literal i Pere Gimferrer per una de més personal, si bé la seva correspondència amb l'autora li legitima moltes solucions. Els editors també hi diuen la seva: els búlgars han reelaborat *La pell freda* i són els qui exerceixen la crítica; només volen traducció sense comentaris i poden imposar el títol i tot.

El canvi de títol es dona de vegades ja en l'obra original. *La plaça del Diamant* no es deia així quan Mercè Rodoreda la va presentar al Premi Sant Jordi. La tria inicial, per part de l'autor, segueix de vegades camins complexos. *Colometa? La plaça del Diamant?* Algú creu que *Colometa* no va guanyar el premi per culpa del títol; a Pla li semblava un títol de sardana. Però és coherent amb títols com *Aloma*, *Cecília C.*, on el nom real de la protagonista és un altre o no es coneix del tot. *Un terrat de Gràcia* havia estat proposat per Joan Sales, *Un vol de coloms* per Rodoreda. Encara es va pensar en *La senyora dels coloms* abans del definitiu *La plaça del Diamant*, on el títol metafòric va passar a metonímic, com assenyala Josep Miquel Sobrer. L'anglès prefereix *The Pigeon Girl* (1967) a la traducció britànica i *The Time of the Doves* (1981) a la nord-americana.³ *Colometa* (1987 i 2007) és reprès en neerlandès, ja des de la primera traducció, d'Elly Bovee, perquè li semblava un nom suggeridor. La segona traducció, d'Adri Boon, va conservar el títol per interès de l'editor; calia que l'obra fos identificada amb la que ja existia, si bé en va encarregar una altra traducció per estimular l'interès de la crítica, que no s'hauria ocupat d'una reedició. A més, l'existència d'una plaça del Diamant o topònims relacionats a Anvers i voltants (Diamantplein, Diamantstraat) no aconsellava la traducció literal. Ara bé, generalment els títols es tradueixen literalment i, en canvi, en la major part de traduccions no es tradueixen els topònims ni els antropònims.

Petites variacions, limitades a l'article, les trobem a *Mirall trencat: A broken mirror*, *Lo specchio rotto* (marcat per l'editora italiana), i d'altres a *Comme de la soie*

3. Dominic Keown (2005) analitza la traducció de David Rosenthal i critica la inclusió de *doves* al títol perquè no respecta la literalitat i per les connotacions del mot, diferents que les dels *coloms* de la Rodoreda; *pigeons* hi coincidiria més.

(Maintenant & Bleton, 1991), *Une baleine nommée Cristina et autres nouvelles*, o *Un vestido nero con pailletes: lettere 1939-1956*, en aquest cas per a batejar les cartes a l'Anna Murià. El títol d'un conte dóna nom al conjunt a *Colpo di luna* o *Licâr de lunâ* (*Vint-i-dos contes*).

L'ús de les notes de traductor també és desigual. Molts les eviten, per manca de costum de la llengua, perquè es limiten a una traducció estricta, a la qual, però, es pot afegir un prefaci o un postfaci, o d'altres les fan servir lliurement quan les creuen necessàries.

En algun cas, diversos traductors poden adoptar solucions diferents. La Zerafina d'un conte surt a l'obra teatral *La senyora Florentina i el seu amor Homer*. Calia seguir la traducció castellana del conte? S'hi empraven vulgarismes que no es corresponien amb la llengua de Serafina, correcta tret del parlar papissot. La traducció la qualifica abusivament de «pava». M. del Carme Alerm va optar per «ceceosa» a la seva traducció del text teatral.

2.2.2. Dificultats lingüístiques

Les diverses llengües tenen estructures diferents. Més, com més remotes. Però en les pròximes també hi ha dubtes: es recorre a una planta més familiar? Se suprimeix l'article personal?

Referint-se al ciríl·lic, Maia Guenova, traductora al búlgar, opina que els caràcters no tenen importància. Però cal adoptar decisions. En hebreu hi ha menys vocals que en català; només té: *a, e, i, o, u* curtes. La lectura de l'hebreu de Rami Saari sona més valencià que català [karré gran] (sense erra final, però), [mersé] [kolometa].

El polisíndeton sona forçat en moltes llengües (en holandès, per exemple, s'evita des de l'escola). El txec no usa gerundis, però té verbs definits i indefinits. El sard posa el verb al final com en llatí. Cal veure quin ritme resulta en la solució final per a harmonitzar la literalitat i l'estructura de la llengua d'arribada.

En hindi no hi ha tantes frases subordinades. Les repeticions i l'articulació actuen d'una altra manera. La veu de *Mirall trencat*, el punt de vista, canvia constantment. En els pronoms personals, per exemple, *le* té diverses possibilitats en hindi segons els nivells, la familiaritat, les castes. Sovint el pronom és substituït pel nom, per claredat. Quant al lèxic, recorre a l'hindustànic: hindi amb mots d'urdú, no tan formal. Conserva mots originals, del català i del castellà: *señor, señora, abanico*. La traducció és directa, però es recorre sovint a la traducció castellana. Diversos traductors remarquen que és important que hi hagi traduccions al castellà i a l'anglès. Els indis, si coneixen literatura estrangera, és a través de traduccions angleses. Hindi i anglès s'usen en àmbits professionals. El lector té tendència a identificar l'hindi amb autors populars de novel·la rosa i no està acostumat a les notes de traducció. És fàcil d'entendre la dificultat de traduir plantes, arbres, ocells, que no

existeixen al seu país. En un altre aspecte, resulta inconvenient parlar de relacions físiques, i la metàfora, la perífrasi i l'al·lusió són recursos ineludibles.

No acabariem mai d'indicar qüestions diverses que s'originen en un diàleg entre traductors. Parlant de frases fetes, qui diu «com un glop de llet» i en quin context? «Fil a l'agulla» pot ser «aguja enhebrada» o «poner manos a la obra» o «hilo a la aguja» (enregistrat aquest en castellà en una notícia periodística sobre Saramago i *La caverna*), però no sembla usual. Trobem diferents aproximacions a algunes frases en la traducció gallega de Pilar Vilaboy. Si la literalitat de «quedar com un misto» o «fer la roda» («face-la roda») no resulta gens estranya en gallec, les equivalències són més aconsellables a «quan ja era fosc» («à xunta da noite»), «la joventut va esperitada» («a fume de carozo»), «fer el tafaner» («atusmar», en comptes de «facer o fisgón», traducció literal possible). O s'opta per una traducció més neutra: «se'n rentava les mans» («que se desfacia de todo»).

Es comenten alguns errors: *buche* traduint «bútxara», *huesos* traduint «grills» (de fruita). Però convé tenir en compte el conjunt, a banda de detalls particulars.

2.2.3. Aspectes contextuals

Les traduccions s'acosten al marc polític de l'autora i han de veure com reflectir-lo perquè sigui intel·ligible. El marc social pot fer difícil de traduir certes coses. Com es tradueixen els nivells diastràtics de parla en certes llengües? Quin equivalent té el *senyoret* com a tractament d'una criada al fill de l'amo?

Hi ha semblances d'ambient mediterrani, però de vegades calen aclariments o solucions alternatives. Els hebreus no mengen *xufles*, encara que les trobin als diccionaris, ni beuen *orxata*. I és evident, sobretot, que se'ls han d'explicar, ni que sigui molt esquemàticament, els aspectes folklòrics, religiosos que hi ha darrere d'expressions com *el rei Herodes*, *el rei Baltasar* (Santa Claus és el seu referent nadalenc adoptat), *cintes dels escapularis*, *maces de fusta* i *xerric-xerracs* per a *matar jueus*, *escamots*, *beneir la palma*, *Diumenge de Rams* o simplement *festa major*.

3. RECEPCIÓ

Depèn molt dels llocs, de les polítiques de distribució, de les èpoques, de l'oportunitat. Tenim dades disperses d'alguns països. En espanyol, s'ha traduït tota l'obra de Rodoreda i es van reeditant alguns títols amb una certa regularitat.

En basc, es va fer una edició de *La plaça del Diamant* de tres mil exemplars, que no s'han exhaurit. El 1984 va tenir un cert ressò a la premsa, però poc en ambients literaris i lingüístics. Hi ha centres de cultura catalana a Sant Sebastià. Però les edicions caduquen i Rodoreda no es troba a les llibreries. Ara s'espera l'impuls del centenari.

La traducció al gallec és del 1995, d'uns cinc mil exemplars. Lectura opcional als IES. Però arriba a poca gent.

Mercè Rodoreda agrada molt a Itàlia. Se n'ha traduït gairebé tota l'obra, com hem vist, i sembla que es pot trobar amb una certa facilitat.

A Alemanya, va tenir èxit la traducció de *La plaça del Diamant* (1979): encara hi havia interès per la Guerra Civil espanyola i pel punt de vista femení. Després va venir una època més irònica, menys inclinada a aquests temes i de *Quanta, quanta guerra...*, traducció sorgida arran de la Fira de Frankfurt, no se n'han fet gaires crítiques ni ha tingut gaire ressò, segons va comentar Katharina Döbler en una conferència a l'Institut Alemany de Barcelona (17 d'abril de 2008). Però és clar que la Fira ha tingut repercussions positives. Ignasi Aragay (2008) rebla el clau quan diu: «En només un any, el 2007, van sortir publicats cinquanta-tres títols catalans en alemany, un autèntic rècord entre els països o cultures convidades a Frankfurt.» Xifres que adquireixen relleu si considerem que, quan la cultura portuguesa va ser la convidada, se'n van contractar quaranta-dos, segons s'especificava al mateix diari uns mesos abans.

El complex del *patois* explica les reticències franceses davant del català. Mercè Rodoreda és poc coneguda malgrat que hi ha un cert nombre de traduccions al francès de la seva obra. Però això no té a veure amb les vendes. L'editorial Seuil tenia por que la traducció no fos bona. *La plaça del Diamant* va ser editada per Gallimard després de llargues negociacions. N'han fet tres edicions en col·leccions diverses i és l'única que es troba al mercat. Ja hem dit que se n'havien fet dues adaptacions teatrals. El conte «La salamandra» també va ser escenificat. D'*Aloma* s'han fet dues edicions en francès (amb correccions de l'editor). *Quanta, quanta guerra...* és introbable perquè ja no existeix l'editorial que va publicar la novel·la. *Elle m'a dit sorcière* és poc coneguda perquè està editada a les Edicions del Trabucaille, d'àmbit reduït. Tampoc *La meva Cristina* ha tingut gaire difusió. Però potser les coses van canviant perquè Gallimard prepara l'edició de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*.

La primera traducció al neerlandès de *La plaça del Diamant* va conèixer set edicions i ja hem dit que recentment se n'ha fet una nova traducció.

Ben aollida pels lectors, a Txèquia se'n va fer un tiratge de dos mil cinc-cents exemplars, exhaurits en quinze dies. Però tant la crítica com els editors l'han ignorada i Jan Schejbal, el traductor txec del català, té alguna altra obra traduïda al calaix esperant la publicació.

En anglès, Rodoreda no es ven gaire. Cal tenir en compte que la llibreria no és l'element més representatiu ni hi ha la macrocefàlia europea de les capitals (Barcelona, París, Londres...) Als Estats Units tenen més importància les biblioteques universitàries i públiques, clubs de lectura, assignatures universitàries (que és on cal buscar Mercè Rodoreda, l'únic autor en català al cànon del MA al Departament

d'Hispaniques d'Indiana, gràcies a Josep Miquel Sobrer. I al PhD, amb més especialització, és possible la recerca sobre autors aliens al cànon). La lectura de la traducció espanyola és sovint inevitable entre els alumnes. *Mirall trencat* ha tingut poc ressò; no és novetat i els editors no s'interessen per un llibre publicat ja fa anys. En canvi, en revistes literàries, tradicionals o en línia, els autors catalans tenen més cabuda.

En alguns casos, un èxit de crítica no ha comportat el mateix èxit de públic. Els àmbits universitaris poden ser diferents que els àmbits del *common reader*. Cal veure, en definitiva, fins a quin punt la distribució de les obres de Mercè Rodoreda transcorre pels canals habituals de la producció literària europea. La impressió és que després d'una etapa de voluntarisme, de vocació personal per amor a Rodoreda o la literatura catalana, s'ha iniciat una etapa de professionalitat, més homologable amb les publicacions que les editorials escullen habitualment perquè hi veuen una sortida viable. La literatura catalana, no ens enganyem, encara és invisible a l'estranger per al lector corrent, però no hi ha dubte que esdeveniments com la Fira del Llibre de Guadalajara, de Frankfurt o de Londres contribueixen a la normalització desitjada.

BIBLIOGRAFIA

- ARAGAY, Ignasi (2008). «Llibres». *Avui* (22 abril), p. 42-43.
- CAMBRA, Josefina [et al.] (2003). «La cultura i la literatura catalana en la seva projecció exterior». *Revista del Col·legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletres i en Ciències de Catalunya*, núm. 121, p. 10-39.
- KEOWN, Dominic (2005). «No Time for the Doves? Intrusion and Redrafting in the English Translation of *La plaça del Diamant*». *The Modern Language Review*, vol. 100, núm. 3, p. 659-672.
- MENCOS, Maria Isidra (2003). *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.

Els tons de la pell: notes sobre els estils rodoredians

MARINA GUSTÀ
Universitat de Barcelona

RESUM

El que es proposa en aquesta contribució només té caràcter d'hipòtesi. Aspira a convertir-se en una descripció de la gramàtica compositiva de l'obra rodorediana en el seu segment de més pes: la llengua de les novel·les i els contes. A diferents nivells, el que l'escriptora ha de resoldre, a partir de la tria d'un punt de vista i/o d'un personatge, és enormement difícil, encara que es tracti sempre del mateix joc. La clau de la qüestió és aconseguir de fer versemblant el resultat, diferent a cada text, d'un pacte; un pacte entre les necessitats expressives del personatge i les seves possibilitats de bastir un discurs cohesionat —tant li fa que després aquest discurs es desprengui de la realitat i se'n vagi cap al somni, l'alienació, l'al·lucinació o, senzillament, la mentida. A la darrera part s'aventura una tipologia de mecanismes sintàctics i morfològics característics que mostren com aquest pacte arriba a formar part de la textura mateixa de la narració.

RESUMEN

Lo que proponemos en esta contribución tiene sólo carácter de hipótesis. Aspira a convertirse en una descripción de la gramática según la cual Rodoreda compone la parte mayor y más distintiva de su obra: las novelas y los cuentos. Lo que la escritora tiene que resolver es difícilísimo, aunque se trate siempre del mismo juego: dado un punto de vista (i/o un personaje), hay que lograr la verosimilitud del resultado de un pacto, distinto en cada caso, entre las necesidades expresivas del personaje y sus posibilidades de cohesionar un discurso —da lo mismo que luego este discurso se desgaje de la realidad y vuele hacia el sueño, la alienación, la alucinación o sencillamente la mentira. En la última parte aventuramos una topología de mecanismos sintácticos y morfológicos característicos que muestran cómo ese pacto acaba formando parte de la textura misma de la narración.

ABSTRACT

What this contribution proposes is only a hypothesis. It attempts to provide a description of the compositional grammar in the most important part of Rodoreda's work: the language of her novels and stories. On different levels, what the writer has to resolve, by selecting a point of view or a character, is enormously difficult, although the game is always the same. The key to the problem is to succeed in making the result, different in each text, plausible as a pact; a pact between the expressive demands of the character and his or her possibilities of providing a coherent discourse — never mind whether this discourse later abandons reality and heads towards a world of dreams, or alienation, or hallucinations or, quite simply, lies. In the last section the paper proposes a classification of syntactic mechanisms and morphological features that show how this pact becomes part of the very texture of the narrative.

Darrere d'aquest títol més imprudent que no poètic, hi havia i hi continua havent una intenció honesta: descobrir algunes de les maquinacions per les quals la forma del discurs roredia produeix uns efectes determinats en el lector, efectes entre els quals caldria distingir els experimentats la primera vegada que es llegeix un text de Rodoreda dels que, confirmació o decepció, poden produir-se en les ocasions posteriors. No parlo, que quedi clar, en termes qualitatiu sinó únicament en termes de reconeixement d'un clima verbal amb què aquest lector genèric identifica l'escriptora, i de com aquesta expectativa pot no haver-se vist satisfeta, almenys d'entrada, en obres que aparentment s'allunyen de les maneres a les quals s'ha adherit aquest lector. Seguir per aquest camí implicaria ara, d'una banda, intentar formalitzar una hipòtesi sobre com ha estat i com és llegida Rodoreda; de l'altra, endinsar-se per un terreny tan apassionant com el dels estudis sobre el procés de lectura com a procés psíquic. No anirem per aquí: ens quedarem tot just pels voltants del procel·lós però prou intel·ligible terme d'*estil*. I mirarem d'eixamplar-ne l'accepció més trivial cap a un terreny no tan acotat.

Tan difícil és descriure els efectes de l'aparença formal d'un text (òbviament sense recórrer a un vocabulari de sensacions i d'impressions, de sentiments i d'emocions, quan sabem que amb això només metaforitzem una peculiar «emoció intel·lectual» —i que se'm permeti l'oxímoron—) com aïllar les causes que els produeixen: en el títol d'aquesta intervenció es parla d'«estils», i l'ús del plural ja indica que, a hores d'ara (i des de fa molts anys), no es pot pretendre impunement el retorn a una «estilística» banalitzada i passada de moda, que se cenyís només al lèxic i a la sintaxi, i a quatre figures retòriques de rendiment segur.

D'altra banda, però, és difícil fer-ho d'una altra manera; és a dir, és difícil de caracteritzar un estil o uns estils intentant no caure en aquests paranys. Per tant, jo suposo que, encara que hagi dit que no es pot pretendre impunitat, acabaré pagant poc o molt el preu de la banalització. Per si hi pot haver un atenuant, en tot cas, no deixaré de dir que sé perfectament que l'«estil» no és reduïble a aquests aspectes teòricament o aparentment superficials —que acabo d'esmentar—, i que potser correspondrien a la «pell» del títol, sinó que l'organització temàtica i estructural de la narració, l'establiment i la caracterització del punt de vista i, sobretot, si parlàvem de retòrica, la *inventio* com a força motriu de la construcció del text són els pilars sense els quals cap pell de cap obra s'aguantaria. He parlat de narració i, efectivament, només al·ludiré a textos narratius publicats després de *Vint-i-dos contes*, és a dir, estrictament a l'obra més madura de Mercè Rodoreda, que és també la més coneguda, la més estudiada i també la que té, de ben segur, un estatge més permanent en la memòria dels lectors. Això em permetrà segurament no citar tant com hauria volgut, per no allargar excessivament la intervenció.

Si vaig posar aquest títol i si tenia, i continuo tenint, aquestes intencions era sobretot per un cert afany compensatori, és a dir, perquè estem molt ben servits

d'estudis temàtics i de lectures simbòliques des de tota mena d'aproximacions —des de la mitocrítica i la crítica psicoanalítica, fins als estudis culturals—, i estem molt acostumats a veure Colometes, Tereses i Armandes circulant per pantalles i escenaris, cosa que, d'altra banda, tampoc no és intrínsecament perversa, però de tant en tant potser convé de recordar la matèria primera i de purgar una mica tots plegats tanta arrogància a l'hora d'atribuir corporeïtat física i psíquica, i un sentit que se'n deriva, als personatges, a uns personatges que, de fet, com deia Barthes i com ha comentat abans Denise Boyer, són, de fet, llenguatge, no res més; és a dir, tenen un estatut verbal fixat damunt d'un paper.

Sense ser tan brutal ni allunyar-se tant de la veritat de la lectura de cadascú, podem reconèixer que Colometa, Cecília i Maria són colpidores; però que ho siguin només es deu a la saviesa amb què la seva creadora les va construir com a objectes d'una determinada textura verbal. L'estatut de realitat ficcional que puguin tenir és la paraula, i habitualment la seva pròpia paraula, qui els el dona. El reflex essencial de realitat que constitueixen aquests personatges, i tots els altres de la narrativa de Rodoreda, hi ha un mirall que el fa possible, i el mirall és la lliçó, la superfície verbal del text, és la cara llisa del mirall. L'únic que, en realitat, existeix. I tota la profunditat que el mirall retorna és el gruix de sentits, d'emocions, de sensacions, que la matèria verbal evoca per obra de combinacions, de tries, de repeticions, d'al·lusions i d'elusions. La nostra pròpia experiència bolcada en contenidors de tantes formes com calgui i modelada en conseqüència.

D'altra banda, disposem també d'un bon gruix, sovint en aquests mateixos estudis temàtics que dèiem, d'aclariments sobre l'arquitectura de les novel·les, del punt de fuga que en constitueixen les diverses veus narratives, enganyoses responsables de la tria de fets, d'accions i reaccions, l'estatut de les quals veus ve donat per la seva peculiar manera de dir el món. No sabem si el veuen, el que sí que és cert i hi podem pujar de peus, és que el diuen. I és això darrer, doncs, que el diuen, el que ara ens interessa, i el que dèiem que potser havia estat més desatès. Hi ha excepcions, naturalment, i voldria destacar dues ocasions, ja bastant llunyanes en el temps, i distintes entre elles, en què dos estudiosos van assajar la caracterització de l'estil rodoredià.

El primer en gruix és aquell article de Josep Miquel Sobrer citat més d'un cop aquests dies, «L'artifici de *La plaça del Diamant*: un estudi lingüístic», que l'any 1973 encetava un camí, em sembla que molt fecund, però que no va tenir continuïtat. És possible que l'autor pensí que només era una aproximació, que ara li queda molt lluny i que probablement no el faria de la mateixa manera, però convindran amb mi que sempre hi ha lectors, i cada any n'hi ha de nous (ni que només pensem en el gremi dels estudiants), als quals aquells aclariments sobre el català de Natàlia/Colometa poden fer obrir els ulls. Josep Miquel Sobrer hi explicava allò més necessari: que aquella naturalitat, que encara ara, com comentava també abans

Maria Campillo, un sector de lectors pot llegir com a producte d'un text documental, no és causa sinó efecte: conseqüència d'un artifici. Que el «color» de la parla de Colometa no respon a cap intenció fedatària. I per desmentir Carner, Colometa, encara que fos de Gràcia, no és pas segur que digués «pues / sollant la parla catalana»; sinó que, amb la mediatització de Rodoreda, de la seva boca no en surt —recordava Sobrer— ni un sol castellanisme. I no només ni un sol castellanisme, sinó cap ni una de les moltes altres incorreccions del català que es parlava a Barcelona abans i després de la guerra, que són no precisament de manera miraculosa absents del text. No els parafrasejaré l'article que ja sé que coneixen, però sí que en recordaré la conclusió, perquè em sembla que exemplifica bé allò de la producció de l'efecte, que dèiem abans. Després d'haver repassat alguns dels trets característics de la «pell» de *La plaça del Diamant*, Sobrer considera que, l'estremiment amb què es rep finalment la història de Natàlia/Colometa, l'experimenta el lector perquè, al llarg de la lectura, se li n'ha anat fent palès l'horror a causa de la fricció que es produeix constantment en el text —i que és molt calculada— entre la senzillesa ingènuament anivelladora del doll narratiu de Colometa i l'enormitat de la desgràcia que l'ha colpit (a ella individualment, però també a tot un país). El sedàs verbal de la protagonista té sempre la mateixa espessor, tant si es tracta de situar en el fil dels records l'anada del Quimet al front, com si el lligam entre dos esdeveniments rellevants és el canvi d'un adroguer per un altre —convertit ell mateix en esdeveniment rellevant per gràcia de la paraula de la narradora—; Colometa, és clar, no és conscient del contrast, perquè no distingeix a l'hora de l'expressió entre els diversos ordres de l'experiència: intel·lectual, moral, metafísica, física, emocional, etc. Nosaltres, lectors desproveïts de bona fe, sí que els distingim, però per a ella passen exactament tots pel mateix —anava a dir— embut.

L'altre cas, d'intentar de caracteritzar la «pell» dels escrits rodoredians, és un apunt sintètic en què Joaquim Molas, el 1967, en el pròleg a *La meva Cristina i altres contes*, ja indicava les línies mestres d'una escriptura narrativa que encara havia d'engruixir-se al llarg de les obres decisives que havien de venir. Molas parlava aleshores d'«una prosa evocativa i lírica [...] les característiques més remarcables de la qual són: la ingenuïtat d'interpretació i d'expressió, la malícia en la tria dels elements, que arriba a vorejar l'esquematisme, la insinuació i el matís». Em sembla que això és exacte. És exacte pel que fa als conceptes, i ara no en termes d'efecte, sinó justament d'intenció: la ingenuïtat d'expressió i la malícia en la tria. I per això mateix em sembla que és de màxima aplicabilitat a tot el corpus narratiu de Mercè Rodoreda des de la publicació de *La plaça del Diamant* el 1962. L'enumeració moliana de conceptes atribuïbles a la intenció autorial («malícia» i «esquematisme»), a la veu narrativa («ingenuïtat d'interpretació i d'expressió») i a tots dues instàncies (la «insinuació» i el «matís») ens duu a la qüestió de si hi ha «un» estil propi de la narrativa rodorediana o bé si és millor parlar d'estils en plural i carac-

teritzar per separat cadascuna de les novel·les i cadascun dels grups de contes. I avanço que em sembla que la solució (si és que hi ha un problema) passa per considerar uns denominadors comuns, que em resisteixo a anomenar «recursos», i que rauen sobretot en el nivell sintàctic i s'adapten perfectament a la galeria variadíssima de narradors de novel·les i contes; i unes particularitats pròpies de cada novel·la (o de cada personatge) que serveixen a la il·lustració d'una mirada i una realitat cada cop diferents, presentades en angles diversos de comprensió i, doncs, d'expressió. L'ingenuïsm, la ironia, les el·lipses, per una banda, i l'analogia i la repetició, per l'altra, comandarien aquesta cara del text.

Rodoreda va al·ludir algun cop a aquestes dues possibilitats: estil o estils. Tots hem llegit i llegim constantment pròlegs, declaracions, fragments d'entrevistes, i sabem que cal donar-los, en el seu cas i en el de qualsevol altre autor, un crèdit com a mínim elàstic. Per això, no vull recórrer a gaires exemples d'aquestes fonts i només al·ludiré a dues ocasions en què l'escriptora mostra aquesta consciència d'haver-se construït una mirada, és a dir, creat un estil peculiar, característic i esperat pel seu lector, que la hi identifica potser de manera massa reductora. Es tracta, en primer lloc, d'aquell conte tan fascinant, «Paràlisi», que segur que tothom té present i que és la particular «paradoxa del mentider» de Mercè Rodoreda, la qual s'hi permet, fins i tot, una certa autoironia amarga (en un text que és, tot, molt amarg) precisament en un punt en què es refereix a aquest seu estil. Recordin: el personatge escolta la *Sonata a Kreutzer*, i diu: «El violí s'exalta, perquè un home fora d'òrbita va escriure molts gargots damunt de cinc ratlles, podria dir damunt d'un pentagrama, però no seria jo si ho digués així, "cinc ratlles"». És un detall, però concentra i exemplifica aquesta distància de la narradora respecte a ella mateixa (respecte al personatge i al seu doble com a narrador) i respecte al text i, en fi, una certa reticència, escepticisme o fins i tot un cert cansament d'haver de fer sempre determinades coses per respondre a determinades expectatives. Ja no som en el terreny de la imatge de l'escriptora, sinó de la imatge del seu estil. I ens adonem que no fa distincions i que es refereix a una sola manera de fer o d'escriure; vindria a dir que escriure «així» és característic de la seva identitat com a narrador (i el masculí és intencionat).

L'altra ocasió a què em volia referir és el pròleg de *Quanta, quanta guerra...*, en el qual Mercè Rodoreda afirma que ha escrit la novel·la «tres vegades de dalt a baix», i que «abans de passar-la en net cada pàgina ha estat escrita, almenys, tres o quatre vegades». Efectivament, l'any 1977 (la novel·la no s'havia de publicar fins a 1980) Rodoreda contestava per carta a Pere Gimferrer: «En la seva carta anterior em preguntava què s'havia fet d'aquella novel·la que tenia començada, *Quanta, quanta guerra...* En tinc un centenar de pàgines de les quals estic poc satisfeta per culpa de l'estil. Em queda pobre i ensopit. Quan tindrà la novel·la completament estructurada vindrà la gran batalla amb les meves limitacions estilístiques.» Llevant la dosi de

coqueteria del cas, el que sembla clar és que li costa de fer quallar l'especificitat característica d'aquesta novel·la més enllà de trama i argument: allò que només es pot trobar en la textura verbal que diferenciarà Adrià de Colometa, de Cecília, del jardiner i dels personatges de *La meva Cristina*, tan còmodes amb la seva estranyesa. És a dir: la manera com Adrià ha de parlar d'ell mateix i dels altres per poder arribar a tenir una consistència com a individu, una «manera» que rau en la punta de neòfit o d'innocent, i d'insòlit, que fa que en cada cas el doll narratiu soni amb una música diferent, tot i tenir les bases comunes que abans anotàvem.

Sobre la balança, tan difícil d'equilibrar, entre aquesta evident pruija de perfecció i la inseguretat que, almenys ho sembla a través d'algunes cartes, l'acompanyava, hi ha un altre testimoni indirecte que algun cop ha estat adduït per relativitzar la destresa de l'escriptora. Es tracta de les cartes d'Obiols que, al llarg de 1960 i el començament de 1961, van plenes (recordo que són les d'Obiols perquè les de Rodoreda d'aquests anys [ja] no existeixen) de correccions i comentaris, primer, dels textos del que amb el temps seran les «Flors de debò» de *Viatges i flors* i, després (de vegades en una mateixa carta), de capítols de *La plaça del Diamant*. Per cert que en aquest moment tenen en compte tots dos títols, o bé *Colometa* o bé *La plaça del Diamant* sense cap decisió definitiva. El comentari d'Obiols és sempre rutinàriament elogiós, gairebé una fórmula que es repeteix amb poques variants: sense citar textualment, li sol dir que el que ha escrit és «sensacional» (és un adjectiu freqüent), però sobretot que «amb una mica més d'esforç quedarà perfecte». I sembla com si aquesta mica més d'esforç no fos sinó el d'acceptar les correccions o les modificacions que ell li dicta. És divertit de constatar que Obiols no sempre l'encerta i que Rodoreda no sempre li fa cas (val a dir que es tracta de poques vegades). Hi ha un exemple molt divertit a propòsit de la «quarantena», és a dir, del postpart de Colometa, en què Obiols no entén l'accepció del terme i aleshores crea un embolic amb els anys i les edats dels personatges, per acabar-li aconsellant altre cop que s'hi esforci, perquè si no ho vigila hi haurà incoherències cronològiques. Al final, ella li aclareix i ell no torna a piular. Valgui l'exageració que potser m'he permès per al·ludir a la condescendència una mica molesta d'Obiols, per una banda, i a la indecisió una mica excessiva de Rodoreda, per l'altra.

Ja fa temps que les consideracions sobre l'estil de les novel·les de Mercè Rodoreda giren al voltant d'un terme bastant ambigu i que només insinua la presència en el text narratiu d'unes característiques convencionalment anomenades poètiques. Sovint es diu que Rodoreda ha passat d'un llenguatge més o menys adherit a la realitat a un llenguatge més «poètic»; o d'un cert realisme a la poetització. El quan i el com no queden clars. La veritat és que el mateix tipus genèric de recursos es pot trobar a *La plaça del Diamant* i a *Quanta, quanta guerra...*; per no parlar de *La mort i la primavera*, que, com que és una novel·la inacabada i amb testimonis de molts estadis de redacció (el primer dels quals coetani pràcticament a la redacció

de *La plaça del Diamant*), ens permet encara amb més seguretat refusar la simplificació. On hi ha la diferència és en el grau de realisme de l'univers que es dreça en cada text, però, aleshores, si poetització vol dir «desrealització», massa coses grinyolen i potser més valdria no seguir utilitzant aquest terme. Fer-ho ens estalviarà també ambigüitats a propòsit de la Rodoreda poeta i de la Rodoreda narradora. La meua idea és que Rodoreda va deixar d'escriure poesia en el moment que va veure que el vers (i, per tant, el poema) se li mecanitzava, mentre que l'escriptura narrativa li oferia tota una sèrie de possibilitats expressives que la mena de poesia que havia assajat tampoc no li acabava de donar: parli qui parli en el poema, la veu no es fa distinta; és a dir, no aconsegueix —quan fa parlar personatges— l'encaix de la mimesi. Ella mateixa, l'any 1948, ja havia dit a Anna Murià en una carta que escrivia poemes de manera una mica addictiva: «M'ha agafat la malaltia que se'n diu Pansamansa-Minsapinça». En resum: que potser li és massa fàcil, que escriu sonets a dojo (ara ho sabem) i que potser (i només és una hipòtesi) arriba un moment que troba aquesta facilitat menys engrescadora que l'empenta i l'angoixa amb què s'enfronta a la narració.

L'obra narrativa de Rodoreda és una mina per exemplificar les figures de l'*elocutio* o de l'*ornatus* de la retòrica clàssica. El resultat d'una tal repassada ens aproximaria certament a aquest aspecte preterit en els estudis rodoredians, però em temo que tampoc no donaria les claus d'allò que hem anomenat la textura de la narració o el seu clima verbal. Si diem que la majoria de les figures de dicció per addicció es poden trobar en els contes de *La meua Cristina...*, no precisem gaire més la relació entre la paraula dels personatges i la història que expliquen... A falta d'una idea més brillant (i d'un buidat que, no ens enganyem, queda per fer), el que proposaré només té caràcter d'hipòtesi. Aspira a descriure el marc de la gramàtica compositiva rodorediana en el seu estadi més palpable: el de la llengua de les novel·les i els contes. I aspira, això també, a tenir continuïtat temps a venir en alguna mena de treball més substantiu. Els *estils*, doncs, són els de cada conte, de cada novel·la, i això és així perquè, com he dit abans, donen cos verbal a cada veu, a cada personatge. I l'*estil* és el que conforma aquelles bases comunes (amb l'excepció relativa de *Mirall trencat*, que sempre ha de quedar una mica al marge de les generalitzacions) a què també havíem al·ludit.

Anant del més obvi al menys obvi, direm primer que podem considerar establert el predomini absolut de la primera persona, es tracti o no de l'escriptura parlada: també hi ha les cartes, o la narració autobiogràfica que no acabem de saber si s'adreça a algú o no; hi ha monòlegs, més o menys dramàtics, i hi ha pseudo-converses, tota una gradació de modalitats. En qualsevol, aquesta primera persona s'explica ella mateixa, es construeix: Colometa, Cecília, els protagonistes, la majoria, de *La meua Cristina*, s'expliquen ells mateixos explicant el món. Molts d'ells no diuen gaire cosa de la seva vida interior. L'Adrià de *Quanta, quanta guerra...*, posem

per cas, és un personatge molt jove, amb molt poc recorregut quan comença la seva història; per tant, pot comparar molt poc entre el que va vivint i el que ha viscut; i, de fet, aquest és el seu aprenentatge: el valor de l'experiència, i, doncs, el valor de la vida i el valor de la mort; però per pura lògica narrativa, Adrià sobretot descriu el món extern tal com el va coneixent, i nosaltres, lectors, podem anar construint el personatge, perquè és a través del que veuen els seus ulls que entenem allò que ell no entén (i aquesta és la gràcia). En qualsevol cas, i aquí anàvem, la seva narració té unes característiques que no té la de Natàlia o la de Cecília. És curiós, els protagonistes de *Quanta, quanta guerra...* i de *La mort i la primavera*, i alguns dels personatges adolescents dels contes (el de «Gallines de Guinea», de *Vint-i-dos contes*, o el protagonista de «La gallina», de *La meva Cristina*, que és aquell noi al qual se li mor la mare, i el pare, per dir-ho d'una manera barroera, la substitueix per una gallina, i ell explica que només té ganes de seure a la pedrera amb les cames penjant i d'escopir a terra), són personatges que tenen encara molt poc de seu, per les raons que sigui, tenen per edat poc gruix d'experiència i en aquell moment el que interessa és això, és la mirada del neòfit, estranyada i voraç alhora, amb què guaiten el món, intenten d'aprendre'n i d'entendre'l. Per això, a *Quanta, quanta guerra...*, hi predomina la descripció externa d'indrets, d'individus, de personatges, de situacions; i per això en el fil narratiu-descriptiu d'Adrià, sense solució de continuïtat, s'hi fon l'estil directe, la veu dels altres personatges amb qui es troba: de vegades, s'indica amb dos punts el començament de la interpolació; al més sovint no hi ha ni tan sols aquesta marca. I per això també les frases d'Adrià són frases molt curtes d'estructura senzilla, tipus subjecte, verb i predicat. No hi ha aquella il·lació continuada tan habitual a *La plaça del Diamant* o a *El carrer de les Camèlies*, ni tampoc (o molt poc) la cantilena, plena de sentit, dels *verba dicendi* de la primera d'aquestes novel·les («em va dir que») o de *La mort i la primavera*, on el «deien que», més enllà de la seva funció de donar entrada al discurs de l'altre, té sobretot la de fer present constantment el pes del costum atàvic fet llei.

A diferents nivells, el que l'escriptora ha de resoldre, a partir de la tria d'un punt de vista o d'un personatge, és enormement difícil, encara que es tracti sempre del mateix joc. La clau de la qüestió és aconseguir de fer versemblant el resultat, diferent a cada text, d'un pacte; un pacte entre les necessitats expressives del personatge i les seves possibilitats de bastir un discurs cohesionat —baldament després aquest discurs es desprengui de la realitat, i se'n vagi cap al somni, l'alienació, l'al·lucinació o, senzillament, la mentida. En cada cas Rodoreda ajusta la decisió, la voluntat o l'obligació del personatge (mai no arribem a saber quin és el punt de partida) de narrar la seva història, amb el contingut de la matèria diversa d'aquesta narració, més punyent i més colpidora, o més banal i de menys interès, més o menys explícita. La versemblança de la capacitat d'expressió i de l'expressivitat del personatge ve determinada per la caracterització decidida d'antuvi: edat, instrucció, feina, orígens

familiars i socials... I adquireix el to definitiu quan tot es fa entrar en la ment de l'innocent, el patró comú dels protagonistes rodoledians. Així, és clar, la veu del diplomàtic del conte «Record de Caux», de *La meva Cristina*, no s'ha d'assemblar per a res a la veu del protagonista sense nom de *La mort i la primavera*, o, per posar un cas menys complex, a la veu de Colometa o de Cecília. Recordem que es tracta d'un home que cita repetidament Byron per intentar explicar com l'enamorament que el va colpir en un moment de la seva joventut ha continuat determinant la seva vida posterior, lligada sempre al somni no aconseguit. Aquesta i altres referències plàstiques i musicals, geogràfiques i vagament professionals esbossen el personatge: ja sabem quina mena de llenguatge és plausible que faci servir per explicar qui és. I com que necessitats i possibilitats actuen conjuntament, no només la tria del lèxic, de les constants sintàctiques, de les falques, dels modismes i les frases fetes, sinó també, sobretot, els comentaris sobre el propi discurs («no m'agradaria que se'n rigués, és clar...»; «I miri, tant si em creu com si no em creu...») ens n'acaben de fer el dibuix complet. Una tirada, aquesta, a la qual també Colometa ens té, com sabem, molt acostumats: cada cop que diu que una cosa «no es pot explicar» porta al pla enunciatu, d'un sol cop, les condicions del pacte esmentat.

Els dos platets de la balança, el de les necessitats i el de les possibilitats, queden aparentment equilibrats per una sàvia estilització del llenguatge col·loquial, precisa i característica per a cada veu. L'arc de tonalitats és ample: de la riquesa inconscient de les descripcions de Colometa a la gravetat seca amb què el protagonista de *La mort i la primavera* explica l'organització social del poble; passant pel cas de *Mirall trencat*, on l'estil directe mai no és narratiu i s'acolorix amb tons il·lusòriament populars, en el cas de les minyones i de la mateixa Teresa; o pren el to de la petita i convinguda hipocresia de les relacions socials en aquell món. Teresa torna, aquí, a servir d'exemple, i és l'únic cas, per la peculiar construcció d'aquesta novel·la, en què podem saber, sense que sigui ella qui ho digui, que pensa una cosa i en diu una altra (el joc de la seducció en la primera trobada amb el notari n'és una mostra relativament subtil i teatralitzada, però hi ha molts casos en què la mentida és ostensible i ostentosa, i no només per al lector). A aquestes alçades, ja no cal dir que l'elaboració d'una llengua parlada ideal i estilitzada, versàtil, de resultats tan efectius, no és prèvia ni és externa als personatges, sinó que es fa en el seu mateix anar dient i, doncs, anar-se construint en cada lectura. Aventuro, a continuació, i per acabar, una descripció de la gramàtica del text.

A la base del discurs hi ha estructures sintàctiques senzilles o molt senzilles, que es poden materialitzar en la característica il·lació de *La plaça del Diamant* (i de moltes altres narracions, com ara «El senyor i la lluna»); o en la juxtaposició de frases molt curtes separades per punt i molt senzilles, que descriuen una acció, un individu o un indret, en sèries com aquesta: «Vaig travessar l'esplanada. Davant mateix de la porta del cafè hi havia una figuera. A dintre tot era una trencadissa d'ampolles.

Em vaig asseure davant d'una taula a rumiar.» La subordinació és elemental i sempre té una funció substantiva (lligada a l'abundància, en moltes narracions, dels *verba dicendi*), adjectiva (frases de relatiu) o explicativa (els personatges no solen especular en l'exteriorització de la seva història, com a molt expressen ocasions perdudes o anhels). El que més abunda, en l'explicació, a part de les de relatiu, són les oracions causals amb «com que», i les introduïdes amb aquests «perquè» (de vegades reduïts a «que»), que tant poden ser causals com finals. I les oracions temporals («quan» és la conjunció més habitual), perquè, és clar, cal situar l'acció, cal anar-la puntuant. Ja sabem com ho fa, per exemple, Cecília. La protagonista d'*El carrer de les Camèlies* compta el temps per senyors, perquè són els senyors els que marquen els anys o els mesos que s'està amb cadascun, i és així que es va fent gran. Colometa, en canvi, compta el temps per coincidències: «el dia abans del colom, en Quimet va comprar l'embut per abocar el vi de la garrafa a l'ampolla». Per vertebrar la continuïtat de la narració, els lligams són d'aquesta mena: «va ser quan», «va ser aleshores que», «va ser llavors que», etc. Sempre, si calia remarcar-ho, perfet perifràstic.

És en la descripció que cau tot el pes de les ficcions rodoredianes. La descripció és el que s'emporta gairebé sempre tots els esforços del personatge, que sol tenir una gran voluntat d'exactitud. El desig de ser cregut demana la màxima precisió i això val tant per a Adrià com per al noi sense nom de *La mort i la primavera*, com per a Colometa, per a Cecília o per al mariner de *La meva Cristina*, etc. El que pesa llavors, d'una banda, és la tria del lèxic; i, de l'altra, i molt, els modificadors de mena diversa: augmentatius i, encara més, diminutius; i quantificadors del tipus «una mica (de)», potser el més característic. Les comparacions són un recurs bàsic de la descripció: les frases comparatives no s'han de tenir en compte en el nivell sintàctic més que en el seu aspecte predicatiu. Són l'expressió més clara de l'analogia —el recurs obligat quan la paraula exacta no es troba o és insuficient. També els recursos de repetició són essencials: paral·lelismes i anàfores serveixen no tant a l'anhel de precisió com a la intensificació emocional d'allò que s'explica o es descriu. I les enumeracions, expressió d'exhaustivitat imputable al mateix desig d'exactitud. El més difícil, evidentment, per a tots els personatges (i torno a deixar *Mirall trencat* com un cas especial) és descriure sentiments i emocions, i les diferents formes d'obliquïtat que, per pudor o per incapacitat, es posen en joc per evitar la referència directa oferirien un repertori interessant i exemplar de recursos retòrics de tota mena.

L'exploració d'aquestes vies (i d'altres de complementàries que tot just he insinuat) deixa molt de camp per córrer. La feina és molta i delicada, i la pretensió aquí ha estat la de donar pistes d'un possible camí a seguir que pot donar molt rendiment si no es perd de vista, per tornar al començament, que la pell és un òrgan vital, no una simple coberta protectora.

TAULA RODONA
Mercè Rodoreda vista pels escriptors

MARIA BARBAL
JOSEP M. CASTELLET
BALTASAR PORCEL
FRANCESC SERÉS
JOAQUIM MOLAS, moderador

RESUM

Debat sobre el sentit que té la figura i l'obra de Mercè Rodoreda per al món literari d'avui, en el qual van intervenir quatre escriptors d'edats escalonades i d'obra ja consolidada. Dos d'ells, Josep M. Castellet, crític de professió i editor d'ofici, i Baltasar Porcel, periodista de llarg recorregut i novel·lista que, en molts d'aspectes, va seguir camins oposats, la van conèixer i tractar personalment; Maria Barbal i Francesc Serés, tots dos, professors i novel·listes, només la van conèixer a través dels llibres i la seva descoberta va suposar un punt de partida per a la seva producció.

RESUMEN

Debate sobre el sentido que tiene la figura y la obra de Mercè Rodoreda para el mundo literario de hoy en día, en el que intervinieron cuatro escritores de edades escalonadas y de obra ya consolidada. Dos de ellos, Josep M. Castellet, crítico de profesión y editor de oficio, y Baltasar Porcel, periodista de largo recorrido y novelista que, en muchos aspectos, siguió caminos opuestos, la conocieron y trataron personalmente; Maria Barbal y Francesc Serés, ambos, profesores y novelistas, solamente la conocieron a través de sus libros y su descubrimiento supuso un punto de partida para su producción.

ABSTRACT

A debate on the significance of the figure and work of Mercè Rodoreda in the literary world of today, in which four established writers from different generations took part. Two of them, who took opposing paths in many respects, Josep M. Castellet, a critic by profession and also an editor, and Baltasar Porcel, a long-standing journalist and novelist, both knew and associated with her. Maria Barbal and Francesc Serés, both teachers and novelists, only know her through her books, and their discovery of her work was a starting point for their own careers.

JOAQUIM MOLAS: Dins l'estratègia general del Congrés, aquesta taula rodona pretén de debatre el sentit que té la figura i l'obra de Mercè Rodoreda en el món literari d'avui. I, per fer-ho, ha reunit quatre escriptors d'edats escalonades i d'obra ja consolidada que, d'alguna manera, poden representar el seu conjunt. Ben cert que se n'haurien pogut convocar uns altres que complissin els mateixos requisits, però, després de donar-hi moltes voltes, ens vam decidir per diverses raons, que no són del cas, per Josep M. Castellet, Baltasar Porcel, Maria Barbal i Francesc Serés. Dos d'ells, Castellet, crític de professió i editor d'ofici, i Porcel, deu anys més jove, novel·lista i periodista de llarg recorregut, van conèixer Mercè Rodoreda i la van tractar amb més o menys regularitat. De fet, Porcel i jo la vam conèixer el mateix dia. Jo, amb motiu de la publicació de les obres completes, havia tingut tractes amb ella per carta. I, en una de les seves vingudes a Barcelona, ens vam citar per parlar-ne de viva veu. Porcel, que tot just havia iniciat la seva ambiciosa sèrie d'entrevistes a *Serra d'Or*, aplegades més tard en volum amb diversos títols, el darrer amb el de *L'àguila daurada*, volia fer-li'n una, que va tenir lloc, segons diu, el novembre del 65 i que va sortir el mes de març de l'any següent. I va aprofitar l'ocasió per establir el primer contacte. Amb en Castellet, la vaig veure per darrer cop, enterrada en el llit d'una clínica de Girona i amb la veu mig apagada, pocs dies abans de morir. I, com hem recordat tots dos, cada un, pel seu compte, vam intervenir, amb altres amics reunits per Carme Manrúbia, en les decisions finals. Els altres dos escriptors només l'han conegut pel seus llibres. O per la seva llegenda. Maria Barbal va néixer el 1949, i Francesc Serés, el 1972. Tots dos, a més de professors de secundària, són autors de novel·les i contes que han aparegut després de la mort de la Rodoreda. I, a més, tots dos poden aportar al debat un plus d'interès. La primera és del Pallars, i el segon, de la Franja, i tots dos han convertit la seva terra d'origen en el seu univers de ficció, i per tant, es mouen molt lluny del barceloní o gironí de la Rodoreda. A Castellet i a Baltasar Porcel, els faria per trencar el foc una pregunta: com van veure la Rodoreda mentre la van tractar? I com la veuen avui, al cap de vint-i-cinc anys de la mort? I a Maria Barbal i a Francesc Serés, els preguntaria què representa la seva figura, vull dir: quin sentit té per a ells? Encara els serveix? I, en tot cas, de quina manera els serveix? De fet, la Maria Barbal, i li recordava fa just un moment, ens ho va mig dir en la conferència amb què va inaugurar el cicle de l'Ateneu, però ara la pregunta va dirigida directament, no a la lectora de novel·les, sinó a la novel·lista.

J. M. CASTELLET: Diria que les primeres vegades que vam parlar amb Mercè Rodoreda va ser bàsicament a Edicions 62 i ho vam fer sobre llibres, sobre el món de l'edició en general, de les publicacions dels autors catalans, de quina era la situació dels escriptors.

A partir d'un moment determinat, per raons en les quals intervingué Joaquim Molas, algunes d'aquestes converses ja no van tenir lloc a l'editorial. Diria que van

començar amb una invitació a sopar que ens va fer Mercè Rodoreda a Joaquim Molas, a la meua muller i a mi. En aquest sopar es va establir entre nosaltres una relació diferent i aquest és un tema que m'interessa molt, perquè no sabia si en puc dir amistat o n'he de dir respectuosa amistat. En tot cas, va ser una relació que va durar bastant temps i que es va anar aprofundint durant el temps que Mercè Rodoreda va anar construint la seva casa de Romanyà de la Selva, on ens va convidar moltes vegades. Així, doncs, la primera relació amb la Rodoreda va ser l'editorial i més tard es va establir una relació bastant peculiar, professional i personal. Però quan em trobo gent que em diu: «Vostè era molt amic de Mercè Rodoreda», dic: «Miri, no ho sé i no m'atreveixo a assegurar-ho.» Dic això perquè arran de la seva mort i de treballs o articles que he llegit, resulta que han sortit bastants amics de Mercè Rodoreda que jo no sabia o que jo desconeixia que existissin. La meua idea sobre aquest tema, que faré molt curta, és que Mercè Rodoreda va tenir, òbviament, amics. Va tenir bastants amics, arran de la guerra civil, arran de l'exili i molts d'ells eren escriptors. Hi ha testimonis escrits en abundància. Va conèixer alguns polítics; va conèixer i tenir relació amb el president Tarradellas. Va conèixer i va admirar molt alguns pintors. I va tenir, òbviament, una relació d'amistat —i a través de la correspondència es veu— amb el seu primer editor, que va ser Joan Sales. Bé, evidentment, hi havia altres amics. I hi havia les amigues, que eren un nucli reduït, els noms de les quals són coneguts, perquè ella en parlava sempre. I, a més, hi ha la correspondència entre elles.

Ara, què volia dir ser amic de Mercè Rodoreda quan venia a Barcelona i se'n tornava, o quan es va instal·lar a Barcelona, o, sobretot, quan es va instal·lar definitivament a Romanyà de la Selva? Exactament no ho sé. He sentit dir i he llegit que, aquestes persones que s'atribueixen la seva amistat, la consideraven una persona amable, simpàtica, acollidora..., bé, una sèrie de virtuts, que no seré pas jo qui les hi negui, perquè totes són veritat. Però, caldria afegir, també, que era una persona extraordinàriament distant, extraordinàriament freda, sobretot quan ella volia ser-ho i que volia i sabia mantenir les distàncies amb la gent. Això feia que, venint del món de la Catalunya de la preguerra, de la guerra i de l'exili —un llarguíssim exili, malgrat les incursions que va fer per Barcelona—, fos difícil ser amic de la Rodoreda, i no tant pel distanciament, i per la fredor, que ella marcava, sinó per les poques ganes que tenia de fer vida social: cal dir que tampoc les circumstàncies no ajudaven, ni ella hi contribuïa. És a dir, havien passat molts anys. Això us ho diu un vetust, que sap que, quan passen quaranta, cinquanta i seixanta anys, es fa molt difícil restablir ponts o crear ponts nous de relacions autèntiques, sinceres, fermes... I és molt difícil, gairebé impossible haver establert una autèntica amistat amb una persona llunyana, amb una persona que venia d'una altra època, una persona que tenia un interès limitat a conèixer nova gent, a tornar a inserir-se en la societat —i no cal dir en la societat literària, que li interessava molt poc. Podien

interessar-li obres concretes d'alguns autors, la societat literària en general ja no li interessava.

Hi havia, naturalment, els vells amics que tenia aquí —que eren pocs—, que no sempre van tenir bones relacions amb ella. Recordo que, en algunes converses, de tant en tant —perquè més valia no preguntar-li res— deixava anar algunes coses... Per exemple, un dels viatges que va fer aquí, després de la primera tornada, es va acabar, més o menys, quan Joan Sales la va portar al despatx d'un bon amic de tots —i meu també—, que era Maurici Serrahima. Aquests dos amics seus li van clavar un sermó considerable, per intentar d'obligar-la a tornar a Catalunya per raons morals, que no cal detallar, perquè són òbvies i de tipus familiar. I ella va fugir cames ajudeu-me.

Amb això vull dir que amb el gran respecte que em mereix com a escriptora, amb el gran respecte que em mereix com a persona en la mesura que la vaig conèixer, en la mesura que he llegit alguns papers, correspondència..., penso que atribuir-se l'amistat de la Rodoredà, si més no per part dels que vivíem aquí, és a dir, els qui no veníem d'abans, moltes vegades pot ser agosarat.

Ja sé que el que he dit no és exactament el títol de la ponència «L'escriptora vista pels escriptors», però és un punt de vista personal, que finalment volia fer públic, perquè fa molta mandra posar-se a escriure coses d'aquest tipus que són i seran mal interpretades. I en fer-ho ara, verbalment i en públic, quedo més descansat.

BALTASAR PORCEL: Bé, jo en tinc un record excel·lent. La veritat és que no la vaig tractar gaire, perquè, en el fons del fons, no em va despertar un interès excepcional. Quan la vaig conèixer, jo ja estava embrancat en la meua recerca personal d'històries i d'aventures que anaven per un altre camí. Que a mi m'interessés relativament, malgrat admirar-la com a escriptora, com ara diré, no vol dir res contra ella. Bé, com ha dit en Joaquim, la vaig conèixer amb la idea de fer-li una entrevista per a *Serra d'Or*. Vam anar, tots dos, a un hotelet de la ronda del General Mitre, a la vora de la gasolinera, una mica més avall d'on viu en Jordi Pujol i d'un bar que es diu *Beefeater*, on jo, a vegades, anava a prendre unes copes amb alguna noia. I em va xocar molt, sobretot, per la seva indumentària, especialment, per les seves mitges de malla, la seva cabellera blanca i la seva manera de riure a boca oberta. Després la vaig veure un parell de vegades en un pis que tenia al carrer Balma, a l'altura de Pàdua, pujant a l'esquerra. Vaig anar també un parell de vegades a Romanyà, una, amb tu, Joaquim. I, com a conseqüència d'una d'elles, vaig escriure un text per a *Destino*, que vaig titular «Dama entre las flores», perquè em va estar parlant tota l'estona de les flors que cultivava al jardí. L'última vegada que la vaig veure va ser a Girona en un acte més o menys protocol·lari, d'aquests que un només hi va a escoltar i aplaudir. La vaig trobar molt cordial, molt exuberant. Molt animada. I vam parlar una llarga estona. Però, com ja he dit, jo anava per altres camins

i no vaig tenir gaire temps, i ben segur que em vaig equivocar, per dedicar-li. D'ella, el que més m'agrada són els *Vint-i-dos contes*, que vaig llegir just quan van sortir. Després *La plaça del Diamant*, i després ja no sé què dir. *Mirall trencat*, aquesta novel·la de la qual parla tothom i que té un pròleg literari molt bo, no m'agrada, la trobo falsa, bastant de cartró pedra. Però, en fi, això és una impressió personal, que, en el fons, no vol dir res. En canvi, de contes, n'hi ha d'esplèndids. Una amiga em sol dir que això no és sinó antifeminisme. No ho crec perquè precisament hi ha una sèrie d'escriptores que he llegit força, des d'Edith Wharton i Karen Blixen fins a Emily Dickinson, que m'agraden moltíssim. Vull dir que no hi ha cap mena de partit pres. Jo, quan vaig entrevistar-la per a *Serra d'Or*, li vaig dir que els seus personatges em semblaven una mica «beneits», i es va com enfadar. «No són beneits, són gent», em va replicar. Trobo que als seus personatges joves els falta la darrera aigua. Voluntàriament, no dic com a defecte de l'escriptor, sinó del món que ella vol reflectir i de la manera com ho vol fer. Li vaig fer una altra pregunta que tampoc no li va agradar, la de les seves relacions amb la família. Em va mirar de dalt a baix i em va contestar: «Les que té tothom». No la vaig treure d'aquí. I encara li vaig fer una altra pregunta, en un moment de fortes discussions estètiques: «Quins escriptors us agraden?» I em va contestar: «M'agraden els bons.» «Bé, però què voleu dir, amb això?» «Vull dir, Cervantes, Dickens...» Tot plegat em va sorprendre, però, pensant-hi, potser l'únic que amb el temps he recordat d'ella ha estat aquesta resposta. Tenia raó. Els que m'agraden són els bons. És a dir: quan la gent discuteix si una pintura és bona o dolenta, quan no hi ha uns canons definits, l'única possibilitat de treure conclusions sobre pintura o sobre literatura consisteix a visitar una vegada i una altra els museus de tot el món i a llegir llibres i més llibres. No hi ha cap altra manera. La gran pintura i la gran literatura no són una cosa definitiva, fixada i morta, sinó que són obra d'una gent que ha arribat tan lluny en la seva capacitat d'expressió que realment t'agafa, t'enganxa, i llavors tu, amb la teva, de capacitat, i contrastant-los amb les teves idees, pots arribar a unes conclusions. Jo, en aquest moment, no sols lleigeix llibres nous, sinó que en rellegeixo molts que ja tenia mig oblidats. Per exemple, Balzac. Balzac, jo no el recomanaria a ningú que no volgués passar de la literatura. És una llauna impressionant, però la capacitat que té d'agafar uns tipus del món provincial i de descriure'ls és formidable. Jo no conec ningú que sigui capaç de fer-ho com ell. Que la Rodoreda no tingués unes preferències per les teories i per la modernitat i optés pels «bons» de qualsevol època o teoria em va produir una forta impressió i al llarg dels anys m'ha fet pensar que era una dona molt sòlida. Va llegir molt, va viure i ho va passar malament, i per a la literatura, això és essencial. La vida t'empenya, en general, o et pot empenyar. La literatura és una veritat i ho és molt més que la vida i molt més que qualsevol idea o qualsevol religió. I la literatura et torna a la vida, te la fa veure d'una altra manera. Mercè Rodoreda té un món propi, una mena de tragèdia en el fons, o de desgràcia, de força negativa que l'empeny.

Quan parlaves una estona de coses diverses amb ella, notaves que, al darrere, hi havia una persona segura, la que deia «llegir els bons escriptors». Hi ha poca gent que s'atreveixi a dir una cosa així: «Els que són bons, els bons són els que a mi m'agraden.» Abans he parlat d'un grup d'escriptores que llegeixo sovint. Crec que, en línies generals, es pot distingir la literatura feta per homes i la feta per dones. I a favor d'aquestes hi ha un punt de sensibilitat, de sensibilitat i de llibertat que és difícil que es trobi en la dels homes. Els homes no són gaire lliures, i a vegades, no són sensibles. Tenen idees, són ambiciosos, això sí. En la literatura femenina hi ha un tipus de missatge en l'estil, en els personatges, en les fugues cap a un costat o l'altre. Bé crec que la Rodoreda hi cau de ple. I no crec que, per exemple, la Carson McCullers sigui millor, per dir un nom que trobo excel·lent. O l'Edith Wharton, que és esplèndida. De la Karen Blixen potser n'hauríem de parlar. La Blixen arriba a un grau d'originalitat, de sensibilitat, d'estranya llibertat que, per a mi, són un dels grans moments literaris del segle xx. La Rodoreda forma part d'aquest món, però amb un altre estil.

MARIA BARBAL: Suposo que la pregunta de si em serveix fa referència a la seva literatura, perquè no l'he coneguda com a persona, la qual cosa trobo que està molt bé. Dic jo moltes vegades que desitjo que no em coneguïn com a persona. En aquest cas, potser pel que veig, ha estat una fortuna.

De totes maneres, jo crec que, per mi, Mercè Rodoreda s'inscriu en aquell grup de persones que escriuen destil·lant en paraules el seu univers. És a dir, la vida pròpia, però també la seva època, la història del seu país, les experiències, no solament les seves, sinó les del voltant, etc. Per tant, és una obra molt personal i aquestes són les obres que m'interessen i els escriptors i les escriptores que m'interessen són els que fan això. Per tant, ja d'entrada manifesto que em serveix moltíssim l'obra de la Rodoreda dins de la tradició catalana. He fet referència a ella moltíssimes vegades. I també, en particular, com a dona escriptora. Tot i que jo discrepo de Baltasar Porcel, perquè justament a mi m'agrada reunir el que és literatura d'homes i de dones i penso que no hi ha gaires diferències i la qüestió de la sensibilitat, jo crec que va més per persones que no pas per gèneres.

Aleshores, jo he estat reflexionant sobre quina mena d'escriptora —perquè jo ho havia entès així—, quina mena d'escriptora és Rodoreda. Jo entenc que quan ella marxa a l'exili, quan ja ha escrit cinc novel·les, quatre de les quals rebutja, però *Aloma*, per exemple, ja ha rebut el Premi Crexells de 1937, ella realment ja és una escriptora, és una narradora i algunes de les seves millors virtuts com a narradora ja hi són, a *Aloma*. Però faig una pregunta que és una mica especulativa i que envio a tothom, als presents, i és: què hauria passat sense tanta pressió com li ve a partir d'aquell moment? Perquè només el fet de ser exiliada, deixar el seu país, la seva cultura, la seva llengua, haver d'enfrontar-se amb la necessitat de guanyar-se la vida, que és un element bàsic, incloure's en un altre món... Si hi afegim que, a més a més,

tenia una relació no exclusiva amb un home —la qual cosa la feia patir molt—, trobem aquí una sèrie de pressions que trobo que es fan molt fortes durant vint anys de la seva vida. Què hauria passat sense tantes i tantes pressions?

Diríem que mentalment m'he posat en la seva pell i crec, aquí sí que estic d'acord amb Baltasar Porcel, que les pressions són molt bones per a l'escriptura, no per als escriptors, no per a les persones, però sí per a l'escriptura. De vegades pensant en aquest conte, el pescador, el personatge en concret de *La meva Cristina*, que es belluga amb aquelles parets de la balena i gairebé asfixiat sobreviu... De vegades penso que és la imatge de la Rodoreda, que potser s'ha volgut veure que ella explica la seva vida parcialment en algun personatge de *Mirall trencat*. O en algun altre llibre, o en algun conte en concret, però potser jo veig més l'autora en aquest pescador que està en una situació de màxima asfíxia, gairebé, o sigui, gairebé a prop de l'asfíxia. Què hauria estat d'ella?

Jo penso que si no hi hagués hagut la guerra civil, ni el seu exili, ni tot aquest etcètera, doncs probablement ella hauria continuat sent una gran narradora, però fins en aquest límit, fins al límit que fa que avui n'estiguem parlant, que tants estudiosos s'hagin dedicat a mirar amb lupa —diríem— els seus textos, les seves connexions, etc., no. Jo no la vull respondre, la pregunta, però la deixo a l'aire.

He pensat que aquestes pressions fan que probablement només es pugui recuperar la seva vida gràcies a la literatura i jo pensava que potser amb una d'aquestes ja n'hi hauria hagut prou. He pensat també que és una autora que m'interessa actualment, i ara en sóc més conscient que quan la vaig començar a llegir, probablement als anys setanta o a prop dels seixanta. M'interessa aquesta autora per la seva particular visió del món, incloent-hi aquest dramatisme que es diu, el podríem anomenar *pessimisme* —però potser no hi estic d'acord, que és *pessimisme*—, la seva radicalitat i, fins i tot, incloent-hi la crueltat que apareix i que ha estat a bastament remarcada. Aquesta visió m'interessa molt. També la tensió de la seva prosa, que està feta d'elegància i de vivacitat.

Abans la Marina Gustà ens n'ha parlat molt bé i més concretament de l'ús de les veus narratives i la descripció de personatges. Aquests elements per mi són importantíssims, i tota la seva obra la veig molt relacionada, tot i que hi ha una evolució en les novel·les, que jo entenc que, per exemple, a *La plaça del Diamant* i en part a *Aloma* ja hi ha els temes que apareixen d'una manera molt més freda i en forma d'idees a *Viatges i flors*. Que sabem que una de les parts «Viatges als pobles»..., en realitat «Viatges a uns quants pobles» la va escriure a Romanyà els últims anys. Aquí hi ha el seu corpus d'idees que és, per exemple: la vida és inútil; l'individu està sol i les comunitats, els pobles, també; existeix la bellesa, però és esquerpa i no facilita viure; la natura és puixant, domina per sobre els humans de forma absoluta; la felicitat és una trampa, apropar-s'hi és fer-ho a l'agressió i a la mort, i per deducció la mort constitueix un descans.

I per acabar voldria dir, és clar, també havia pensat, què és el més important d'un autor? La creació i després en què consisteix la rebuda d'aquest creador per la pròpia societat, també connectant amb alguns comentaris que han sortit aquí.

Jo entenc que quan ella comença a retornar a Barcelona, després dels anys a França i dels anys a Ginebra, es troba que la seva catalanitat està intacta però, això no obstant, ella ja és una persona que pertany a un altre món, no és una catalana normal i corrent. La Barcelona que troba no és la Barcelona que va deixar, ni de bon tros, tampoc Catalunya i, per tant, jo crec que no és gens d'estranyar que ella tingui una actitud, més aviat, retirada, no gaire... que no vulgui fer familiaritat, a més, hi ha una tendència a preguntar sobre la vida dels escriptors, sobretot de les escriptores, que no té gaire interès —trobo jo—, encara que analitzant hi puguem veure relacions amb l'obra. I, aleshores, aquesta actitud d'ella de privacitat o de distanciament, la trobo absolutament coherent. Ella no pot connectar d'una manera normal amb la seva societat —i no ho dic parlant d'ella en concret, que no ho sé—, però penso que és el que seria normal en qualsevol persona tingués el caràcter que tingués. Per tant, la seva percepció és prou irregular, primer amb algunes cauteles o moltes i fins que són els lectors que l'aclamen, aleshores passa de ser gairebé una desconeguda a ser una autora venerada, la qual cosa crec que li podia causar una incomoditat notable encara que li provoqués naturalment molta satisfacció.

Bé, que la seva catalanitat era de pedra picada, ho demostra el fet que va deixar els seus drets literaris a l'Institut d'Estudis Catalans i aquella il·lusió que li venia de l'avi amant de Verdager, que havia estat una nena solitària, educada en una família amb inquietuds i molt catalana, té una evolució i, de fet, en bastants dels seus llibres o quan comenta el desig d'escriure bé sempre diu: «M'agradaria que aquesta obra estigués ben feta, perquè Catalunya quedés com un país d'escriptors notables i que estan a nivell europeu.» Ho diu evidentment amb d'altres paraules, probablement d'una manera molt més viva i sintètica, però a mi sempre m'ha emocionat aquest desig d'ella de representar Catalunya, malgrat tots els anys que li toca passar a fora.

FRANCESC SERÉS: Jo no vaig conèixer Rodoreda. De fet, és una cosa que intento fer bastant, no conèixer gaire gent i sobretot no conèixer gaires escriptors. El tracte entre escriptors és bastant complicat, sobretot si has pogut llegir a fons la seva obra, sempre hi ha punts de fricció. És normal, per això és una cosa que aplico, no només als que òbviament són morts, sinó també als que són vius. Millor no conèixer-los gaire.

La meua relació amb Mercè Rodoreda és molt tardana, vull dir que es produeix cap allà als vint anys. Sóc educat a l'escola en castellà, a la Franja de Ponent. La literatura catalana, fins que no m'arriba a les mans *Camí de sirga*, és per a mi una cosa absolutament desconeguda. Malgrat estar a 10 km del límit territorial de Lleida, nosaltres no feiem mai català. No l'estudiàvem més que una hora setmanal

i apuntar-s'hi era optatiu. Per tant, l'únic que podies fer era aprendre els rudiments de llengua i els coneixements de literatura catalana eren pràcticament nuls.

No és fins que començo a llegir *Camí de sirga*, per això, per mi és un llibre importantíssim, que m'adono que al país del costat, que en aquell moment jo ni tan sols intueixo ni tan sols sé que és el meu, hi ha literatura. Una literatura tan rica com la que jo em pensava que era la meua literatura, la literatura castellana, en aquell moment, no n'hi havia cap altra.

Rodoreda la llegeixo amb vint anys i em va passar una mica el que li va passar al Baltasar amb *Mirall trencat*. El primer llibre que llegeixo jo de Rodoreda és *Mirall trencat* i la veritat és que no em va produir cap efecte; cap efecte vol dir que va ser un llibre que em va costar moltíssim, era un llibre d'una societat que a mi m'era totalment aliena. Una societat llunyana, de persones que no podien dialogar amb cap de les persones que jo coneixia, més enllà de la menestralia, més enllà de la gent treballadora.

El veritable coneixement de Rodoreda ve a partir de *Viatges i flors*. *Viatges i flors* per mi és un llibre fundacional. Quasi diria que em va fer el mateix efecte que *Camí de sirga*, quan el vaig llegir. Si de cada autor tens un llibre que t'ha fet l'efecte i que ha servit per tirar endavant la teua obra, diria que *Viatges i flors* el puc posar a l'alçada de qualsevol altre llibre de qualsevol altre autor europeu, i en qualsevol altre idioma. No hi ha cap mena de diferència qualitativa. Per mi és un llibre bàsic.

Dit això, allò que més m'interessa de Rodoreda és per motius que són fàcils d'entendre, les coincidències amb els meus interessos com a escriptor. Jo, quan llegeixo algú, sovint el llegeixo intentant veure què és el que ha fet ell amb el material que ha tingut a prop. En aquest sentit, m'interessa molt tota la literatura de Rodoreda, perquè és una escriptora que tracta allò que té més a prop. És a dir, la seva matèria primera és el país, és el país on habita i això per mi és importantíssim. Dic que és importantíssim, perquè molt sovint quan tu comences a parlar de la gent que tens a prop, quan comences a parlar, a escriure o descriure això mateix que deia en Baltasar Porcel sobre el Balzac de la gent de províncies, tu comences a escriure dels veïns, per dir-ho d'alguna manera molt sovint reps una mirada, com una pressió com si aquells veïns no fossin una matèria literària prou qualificada, cosa absolutament falsa, òbviament. Però, Mercè Rodoreda ho fa això. Mercè Rodoreda fa llibres que són gairebé fundacionals —*La plaça del Diamant*, *Aloma*, *El carrer de les Camèlies*—; els ambients on es mouen els seus personatges són per mi gairebé —com ho diria jo— com un mapa previ —no ho dic perquè sigui el cas de ser aquí i de Mercè Rodoreda...—, com un mapa previ o com les instruccions que jo necessito a l'hora de moure'm en el meu món i intentar narrar-lo. Des d'aquest punt de vista, penso que el que més m'ha apropat a Mercè Rodoreda és precisament que ha estat capaç —com penso que també ho han estat els grans escriptors que m'interessen a mi— d'enfrontar-se amb el seu país en el

sentit més profund del terme, no en el sentit d'il·lustrar-lo, no en el sentit de fer-ne una foto fixa, sinó de fer-ne una foto en tres dimensions, és a dir, de fer una foto que va més enllà del cinema, plena de sentit, d'estètica i, per tant, plena de sentit ètic i plena de sentit moral.

Més important, i això també, perquè darrerament m'hi he trobat en molts llocs a l'hora de defensar aquest tipus de coses i de defensar aquesta idea de la proximitat del motiu literari en el cas d'escriptors catalans, el mateix passa amb Pla, i tants d'altres —el cas de Joan Sales és claríssim—, com si hi hagués la necessitat d'anar a buscar, fins i tot, actualment —d'això que dèiem que el món és global—, buscar històries allunyades del país en què vius. Llavors, per exemple, et trobes quan et toca anar a festivals o anar per Europa a fer xerrades —no us penseu ara...—, això ha sonat molt malament, això d'anar a fer xerrades, hi vaig molt poc sovint, però és una cosa que et toca fer de tant en tant i et trobes amb literatura escrita des de tots els punts de vista possibles quan parlem de geografia. És a dir, trobes escriptors que per ells són capaços i parlen d'una parella, ella austríaca i ell de Seattle i es troben en un aeroport de... jo que sé de..., per exemple, de Malàisia, de manera que gairebé t'és igual qui ha escrit aquell relat i quins són aquells personatges que són absolutament intercanviables, tant t'és un metge suec com un revisor de bitllets txec. Per què? Perquè la història és absolutament canviable.

És clar, Mercè Rodoreda no ho fa això. Mercè Rodoreda ens parla d'unes històries que ens són molt i molt properes i, fins i tot, en els moments que és més allunyada del que podríem anomenar «realitat», que són més fabulades, estic pensant ara en un conte que és meravellós, «Viatge al poble de les rates ben criades», és a dir, fins i tot quan fa una faula d'aquest tipus... Fins i tot en aquest cas que és una faula absolutament moral, que sembla del segle XIX, i amb aquest desplaçament l'aproximació que està fent al país que ella ha viscut és claríssima.

Per tot això, la manera que sempre he tingut, d'un temps ençà de llegir, no només Rodoreda, sinó Pla o Sales, és des d'aquest punt de vista de veure com aquests escriptors han fet o han pogut accomplir una tesi que va estar molt en voga als EUA, fa cosa de deu anys, que ha estat molt replicada, molt discutida. Aquesta tesi ve a dir que tota la literatura del Tercer Món, o tota la ficció del Tercer Món, tendeix o vol fer una al·legoria nacional, perquè, en definitiva, és una literatura de la resistència. Aleshores, a mi sempre m'ha interessat demanar-me fins a quin punt això era aplicable o discutible o fals directament quan ho intentàvem aplicar a la literatura catalana, sobretot del període de la postguerra i, fins i tot, es pot dir del començament de segle.

Dir que era una literatura de Tercer Món, en un principi, no ens ha d'espantar i no ens hauríem de sentir insultats. De fet, si pensem en la literatura que es produeix després de la victòria franquista, és una literatura totalment prohibida. És una literatura que no disposa de cap mena de mitjans, és a dir, una literatura des del punt

de vista que té algunes connotacions i algunes característiques que serien aplicables al Tercer Món. Quan penses en tots aquells llibres que s'estan produint en aquella època..., veus que realment tenen una voluntat de reconstrucció. Jo no sé si aplicaria tant l'adjectiu de *catalanitat*, que ha fet servir la Maria Barbal, perquè tampoc no sé ben bé què és, això, quan parlem de literatura, però sí que diria que hi ha una voluntat de reconstrucció i de fer que hi hagi alguna cosa sòlida que vagi quedant i que serveixi per posar els fonaments per al temps posterior.

No sé si aquesta idea de la voluntat de construir una al·legoria nacional és explícita en les obres de Rodoreda, si és molt discutible, o és molt errònia, però em sembla que seria una bona cosa intentar veure si en el període de postguerra i, fins i tot, fins a la caiguda del franquisme ha existit realment aquest fil conductor, un lligam del qual els escriptors n'han estat conscients. Em sembla que el cas de Pla és paradigmàtic, tot i que aquí la tesi no es compliria, perquè Jameson parla de l'al·legoria i de la ficció. O el cas de Gaziol o el cas de Sales. Em sembla que seria un element a tenir en compte i no sé, potser és per desconeixement, però em dol que no hagi estat prou estudiat, o prou bellugat o prou discutit aquest punt.

JOAQUIM MOLAS: Crec que s'han tocat molts punts, que potser valdria la pena d'enumerar i, si cal, de discutir, tot i que, en el curs del debat, ja se n'han discutit alguns, per exemple, el poder de creació de Balzac. O el de la distinció entre la literatura feta per dones i la feta per homes. Castellet, malgrat haver-la tractada, diu, amb una relativa assiduïtat, s'ha preguntat si realment la va arribar a conèixer. I, dels tres novel·listes, Porcel és qui ha mostrat més reserves, Barbal, per contra, és qui l'ha presa, en principi, com a model, i Serés l'ha posada, juntament amb Jesús Montcada, com un dels seus punts de partida. Estic d'acord amb Castellet. La Rodoreda que vam conèixer, és a dir, la Rodoreda de la maduresa era com una gran calaixera, de la qual, per més calaixos que obrissis, en quedaven sempre un munt per obrir. Òbviament, no els hem obert. Ni ho preteníem. S'ha parlat d'una persona molt replegada sobre ella mateixa, si no distant, reservada i solitària, sotmesa a tota mena de pressions, sobretot, després de la carnisseria civil. I algú s'ha plantejat què hauria estat la Rodoreda, i en general, el país, i amb ell, la seva cultura, sense aquesta carnisseria. Vés a saber! En tot cas, una cosa molt diferent. Per a Serés, i crec que té raó, la Rodoreda va participar, com Pla i Villalonga, en la reconstrucció del món que la guerra i el franquisme havien enderrocat. I va construir un món literari propi, d'una gran riquesa i complexitat. Porcel l'ha comparat, ni que hagi estat pel damunt, amb el de les grans novel·listes del segle xx. Potser valdria la pena d'insistir-hi, ni que fos com a simple exercici.

BALTASAR PORCEL: Tenia una sèrie de problemes personals, de problemes polítics, etc., relacionats amb Barcelona i, és clar, això la feia estar retreta. Jo ho trobo

ben normal. Les preguntes que li vaig fer..., jo feia un tipus d'entrevista a una sèrie de persones que eren, en teoria, importants aquí i que tothom coneixia, però jo volia explicar com era la gent per dins. Què menjava? Quina vida portava? Volia crear una gent viva, oi? I, per això, li vaig fer les preguntes, a mi m'importava un rave la vida personal d'ella. A mi m'interessava més la seva literatura, i la seva literatura la trobava interessant, però això que dius és bastant exacte. A partir dels *Vint-i-dos contes* va ser —amb el record que jo en tinc—, va ser totalment acceptada i amb una mica de sorpresa d'ella i es va posar a treballar... i aquí sempre va tenir aquesta cosa que era... molts mals records que li comportava tot això i la gent... jo m'imagino la pobra dona, amb en Sales i el Serrahima i, home, n'hi ha per tornar a partir a Ginebra. Que són tots ben respectables, cadascú a casa seva i Déu a la casa de tots, però ella a Ginebra.

J. M. CASTELLET: M'ha sorprès una de les afirmacions que ha fet en Serés, perquè no coneixia aquesta interpretació de la literatura catalana com una literatura «apartada» de les altres per raons històriques i, per tant, com una literatura del Tercer Món, una literatura de resistència. Els exiliats, que sabien com havien anat les coses, i els catalans de l'interior, que, si volien, també podien saber-ho, estaven immersos en un context molt determinat, que és fonamental i del qual no s'ha parlat gaire, que és el de la guerra freda. Si ens remuntem als orígens de la guerra freda, ens trobem amb el que podríem qualificar de traïció dels països aliats. Aquests països, tan admirats per tots nosaltres —França i Gran Bretanya, bàsicament—, van deixar penjada la República, la van ajudar amb moltes reserves o simplement se'n van rentar les mans. I després no van fer res de positiu. Crec que la literatura catalana és una literatura europea i que s'ha d'interpretar des de dins d'Europa i que s'ha de fer amb totes les seves conseqüències. Pot resultar una idea seductora per als escriptors catalans sentir-se rebutjats com si fossin del Tercer Món. Però els escriptors del Tercer Món no estan inclosos dins el mapa cultural d'Europa.

JOAQUIM MOLAS: Tens raó. Crec que, per moltes raons, un dels nostres referents va ser la resistència francesa. Per això el *Silence de la mer*, de Vercors, un dels símbols de la resistència francesa, va ser traduït immediatament al català i va circular de forma clandestina pel país. Crec que la guerra i la consolidació del franquisme van deixar un fort sentiment de culpa a Gran Bretanya, però no en d'altres països bel·ligerants, i dic això perquè a la Gran Bretanya es va constituir molt aviat l'Anglo-Catalan Society i es van recuperar els lectorats de català instaurats els anys trenta. No s'han estudiat, i valdria la pena de fer-ho, les actituds de l'hispanisme no sols dels països vencedors, com Gran Bretanya i França, sinó també dels perdedors, com Itàlia i Alemanya. Russell-Gebbet, per exemple, fent una enquesta dialectal pel Pirineu, es va topar amb un guàrdia civil que li va demanar, no cal dir que en

castellà, que s'identifiqués. I Russell-Gebbet li va respondre: «En català o en anglès, si us plau. El castellà no l'entenc.» Podia fer el gest, i el va fer. En aquest sentit, recordo una forta discussió amb Meregalli, que pretenia de demostrar-me les virtuts de Madrid i d'Ortega y Gasset enfront del provincialisme sense suc ni bruc que jo defensava. Val a dir que Dario Puccini defensava tot el contrari i fins va ajudar a crear, per a Jordi Carbonell, una càtedra universitària de llengua i literatura catalanes.

J. M. CASTELLET: Eren intel·lectuals d'esquerra.

JOAQUIM MOLAS: L'esquerra anglesa, menys la francesa, i a partir d'un moment donat la italiana, sí que van donar suport a l'antifranquisme.

J. M. CASTELLET: Però no els governs.

JOAQUIM MOLAS: No, els governs, no.

FRANCESC SERÉS: Em deixeu contestar a mi? És que em sembla que són dues coses, senyor Castellet, totalment diferents. En cap moment he trepitjat aquest camp de què vostè m'està parlant. A veure, possiblement m'hagi explicat força malament. El que intentava dir és que hi ha unes literatures que pertanyen a països amb més poder i literatures que pertanyen a països amb menys poder.

JOAQUIM MOLAS: Segur.

FRANCESC SERÉS: Intentava il·lustrar aquest punt de vista pel que fa a Mercè Rodoreda perquè és un tema que m'ha interessat molt des de sempre. La literatura de llengües menys parlades pot estar a l'alçada de les que tenen molts milions de possibles lectors. Tots ho sabem, els Països Catalans són un lloc molt petit, és un lloc amb una densitat de bona literatura. Una cosa no té res a veure amb l'altra.

Aquesta literatura dels països que no disposen d'un exèrcit potent o d'una economia sòlida —diguem-li com vulguem— o simplement que no tenen regularitzada la qüestió de la llengua a casa seva, era susceptible de ser llegida com una al·legoria nacional i això em sembla que en certs casos és veritat, en d'altres no és tan veritat, i en d'altres això és aplicable a la ficció i és aplicable a la no-ficció i a vegades això funciona i en d'altres no, i em sembla que això era un bon element per llegir autors com ara Rodoreda, Sales o Pla. Hi ha una casuística molt variada. És a dir, que és aplicable. Que no podem ser dogmàtics, és cert, però no sé si tenia res a veure amb la qüestió de les potències i la guerra freda.

J. M. CASTELLET: En aquestes —com en diuen...— literatures emergents, ja fa molts anys que publiquen i, vull dir, que ja han emergit. Hi ha l'Índia, també hi ha llocs... a Sud-àfrica, etc., molts autors d'aquests importants que han escrit en anglès i que escriuen en anglès i, per tant, la comparança ja no ens toca.

BALTASAR PORCEL: Em basta el que he viscut. A l'estranger, no he trobat cap interès per la literatura catalana i sí, més aviat, menyspreu quan sabien que escrivia en català. Recordo Marguerite Duras, que allà a casa seva, al carrer de Saint Benoît, vam tenir una enganxada de mil dimonis, perquè la Duras em va dir: «Què en fa vostè de tot això?» I li vaig replicar: «El mateix que vostè. No ho sé, vostè no era de parla indoxinesa i va fer aquelles novel·les d'un dic contra el Pacífic?» Va dir: «Però allò no era res, era molt dolent. Les bones són les d'ara. Vostè el que ha de fer és estar aquí a la revolució.» I jo: «Ja hi estic també, però no tinc temps d'estar en una banda i en l'altra.» Recordo això. I l'André Malraux no volia parlar amb mi, perquè deia que era l'Espanya franquista i jo li vaig dir: «Vostès, que tenen relacions amb Franco. Jo sóc català.» I ell va dir: «Això ja és diferent.» I quan les persones sabien que escrives en català, no estaven per a això. Ara, hi havia professors, que eren gent d'un altre món...

Quant a aquí, hi havia dos tipus de persones: uns que escriviën, perquè s'havia d'escriure en català i llavors sí que hi havia gent que se sentia que feien pàtria, aguantant la literatura, aguantant la pàtria, però n'hi havia alguns que valoraven sobretot la qualitat del llibre per damunt aquesta altra actitud. Aquesta és per mi la diferència. Hi havia escriptors excel·lents que se sentien molt catalans, però el que volien i propugnaven era la gran literatura. I després n'hi havia d'altres que anaven fent i que seguien la processó de la pàtria. Aquests dos punts, aquests dos mons que hi havia a vegades concordaven, però molts escriptors existien només perquè escriviën en català. I hi havia també —això és curiós— una sèrie d'escriptors que escriviën en castellà i que existien perquè escriviën en castellà, perquè la baixa qualitat d'aquests era molt forta, però com que escriviën en castellà existien.

JOAQUIM MOLAS: Sí, és una època que s'ha de revisar a fons, perquè és extraordinàriament complexa. Conec gent que feia treballs d'investigació i els enviava als premis de l'Institut, només perquè l'Institut pogués dir que s'hi havien presentat un nombre respectable de treballs. O feien novel·les i versos amb la mateixa intenció. Mira, en les famoses antologies poètiques universitàries, la meitat eren patriotes que estudiaven dret o medicina i feien versos, simplement per donar fe de vida. Ara, és clar, n'hi havia també d'altres, que eren els escriptors de veritat.

BALTASAR PORCEL: Jo me'n recordo que teníem moltes discussions sobre aquest tema.

VEU NO IDENTIFICADA 1: La primera cosa que ens va cridar l'atenció sobre la literatura catalana a nosaltres, joves estudiosos, perquè sóc de la postguerra, va ser l'antologia de Josep M. Castellet i de Joaquim Molas.

JOAQUIM MOLAS: Es refereix a *Poesia catalana del segle xx*?

VEU NO IDENTIFICADA 2: Sí, i després la literatura anomenada *clandestina*, el Salvador Espriu dels temps de la clandestinitat i Carles Riba, va privar, i a Baltasar Porcel i a nosaltres ens va encantar i ens vam posar a estudiar la literatura catalana en aquell moment, però sí que era difícil dir-se català —encara avui és molt difícil— i anar a favor de Catalunya i de la literatura catalana, que no era una literatura del Tercer Món. Jo vaig ser —com ho diré— apadrinada per un senyor que coneixia molt bé el senyor Josep M. Castellet, i que em va donar a llegir precisament els escriptors catalans. Res més.

ANNA MARIA SALUDES: Voldria saber per què encara es diu que la Rodoreda només va deixar els seus drets d'autor a l'Institut d'Estudis Catalans. Si bé és cert que ho va fer, també cal recordar, pel valor documental biogràfic que representa, que el primer beneficiari no tan sols de la propietat intel·lectual, sinó també del pis del carrer de Balmes, amb tots els seus béns personals (mobles, biblioteca, etc.), era Armand Obiols. Així es llegeix en els dos primers testaments que l'escriptora va atorgar. Un del 1967 i un altre del 1968, en els quals queda ben especificat que, en el cas que Armand Obiols morís abans que ella, el segon legatari seria l'Institut d'Estudis Catalans. I així ha estat. Tanmateix, l'any 1975, probablement per un desig de transparència, Mercè Rodoreda ja resident a Catalunya, i quatre anys després de la mort de l'Obiols, va dictar encara un tercer testament, i mentre establia com a hereu universal el seu fill Jordi, i llegava el pis de Balmes al nét Ignasi, confirmava els drets d'autor per a l'Institut d'Estudis Catalans.

VEU NO IDENTIFICADA 3: Jo volia preguntar al senyor Castellet si em podria dir si hi havia algú més a la reunió del carrer Petritxol amb Maurici Serrahima.

J. M. CASTELLET: No m'atreiria a explicar aquestes coses si no hagués passat tant de temps i no me les haguessin explicat per separat els dos protagonistes. Jo vaig tenir molta amistat amb Maurici Serrahima i, bé, un dia, tot parlant em va dir: «Noi, això de la Rodoreda és que és una llàstima.» Jo crec que Serrahima era una persona excel·lent, que ha estat una mica massa oblidada per no haver fet literatura de creació, que en tenia, però que més aviat és fluixa. Aleshores em va explicar més o menys això i, bé, semblava tan versemblant que jo li vaig preguntar a Rodoreda. Però si li hagués preguntat primer a la Rodoreda segurament no m'hauria contestat.

I la Rodoreda m'ho va confirmar. Qui més hi havia? No en tinc ni idea, ni tan sols si hi havia algú més. Jo li dic que és una versió contrastada pels dos protagonistes i, per això, m'he atrevit a explicar-la.

VEU NO IDENTIFICADA 3: Sí, en el dietari, Maurici Serrahima explica que l'ha anat a visitar la Mercè Rodoreda; evidentment no explica del que van parlar, van parlar d'altres coses.

J. M. CASTELLET: Maurici Serrahima era un gran catòlic, en Joan Sales era un gran catòlic i, bé, jo també entenc que creguessin que una amiga de tots dos hauria estat millor que hagués tornat a Barcelona, per les raons morals pròpies de la religió que professaven. I és molt comprensible també que la Rodoreda —no hi havia avió en aquells moments— agafés el primer tren i marxés, perquè era un atac a la seva intimitat, d'una manera que estic segur que va ser molt educada, però que ella no podia admetre.

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

BARBARA LUCZAK
Adam Mickiewicz University in Poznan

RESUM

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

RESUMEN

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

ABSTRACT

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

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

Katherine MANSFIELD

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

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

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

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

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

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

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

Hi torna en una altra carta del mateix any:

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

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

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

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

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

Ara faig un estudi a fons dels contistes americans. Els que més admiro són Steinbeck, Faulkner, junt amb el meu amor que és K. Mansfield. És difícil trobar el secret d'aquesta gran força d'expressió. Si un dia el trobo... (Rodoreda, 1991, p. 88).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comparem aquesta constatació amb un fragment del diari de Mansfield:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

JOSEP MIQUEL SOBRER
Indiana University

RESUM

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

RESUMEN

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

ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un autor no és Déu. No pot saber què passa per dintre de les seves criatures. Jo no puc dir sense que soni fals: «La Colometa estava desesperada perquè no donava l'abast a netejar coloms.» [...] He de trobar una fórmula més rica, més expressiva, més detallada; no he de dir al lector que la Colometa està desesperada sinó que li he de fer sentir que ho està (Rodoreda, 1991, p. 12).

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

The Body and Imagination in *La mort i la primavera*

KATHRYN EVERLY
Syracuse University

RESUM

La mort i la primavera és una novel·la complexa que incorpora elements de la fantasia i de la vulgaritat per crear un univers summament humà. Les tècniques surrealistes que emprà l'autora sorprenen el lector amb imatges de ritus de sacrifici que revelen la relació violenta que existeix entre el cos humà i la identitat individual. Aquestes contradiccions aparentment inconnexes entre la realitat, el desig i la imaginació es fonen en la novel·la i revelen així la naturalesa inquietant de l'ésser humà.

La juxtaposició il·lògica de diversos elements suggereix un món oníric que celebra l'associació lliure evident en l'escola surrealista. Igual que els paisatges estèrils del pintor català Salvador Dalí, les descripcions literàries de Rodoreda combinen elements no relacionats per destorbar idees tradicionals de la versemblança. La dicotomia central de la novel·la es troba en el cicle de la vida i la mort, que no funcionen en l'univers rodoredià com un començament i un final sinó com un procés continu. El jove narrador s'adona de la seva pròpia mortalitat en testimoniar la mort i l'enterrament del seu pare i per comprendre la seva naturalesa humana s'esforça per acceptar el terror de la mort a través dels ritus comunals.

RESUMEN

La mort i la primavera es una novela compleja que incorpora elementos de la fantasía y la vulgaridad para crear un universo sumamente humano. Las técnicas surrealistas que emplea la autora sorprenden al lector con imágenes de ritos de sacrificio que revelan la relación violenta que existe entre el cuerpo humano y la identidad individual. Estas contradicciones aparentemente inconexas entre la realidad, el deseo y la imaginación se funden en la novela revelando así la naturaleza inquietante del ser humano.

La yuxtaposición ilógica de varios elementos sugiere un mundo onírico que celebra la asociación libre evidente en la escuela surrealista. Igual que los paisajes estériles del pintor catalán Salvador Dalí, las descripciones literarias de Rodoreda combinan elementos no relacionados para estorbar ideas tradicionales de la verosimilitud. La dicotomía central de la novela se encuentra en el ciclo de la vida y la muerte, que no funcionan en el universo rodorediano como un comienzo y un fin sino como un proceso continuo. El joven narrador se da cuenta de su propia mortalidad al testimoniar la muerte y entierro de su padre y para comprender su naturaleza humana se esfuerza para aceptar el terror de la muerte a través de los ritos comunales.

ABSTRACT

La mort i la primavera (*Death in Spring*) is a complex novel that incorporates many elements to create a fantastical, visceral, yet crudely human literary universe. Surrealistic techniques exploiting metaphor and symbolism provide jarring images of sacrificial rituals that expose a violent relationship between identity and the human body. The seemingly overwhelming contradictions between reality, desire, and the imagination blend together in the novel to reveal a frightening yet provocative comment on human nature.

The illogical pairing of elements in the rituals suggests a dreamlike or imaginary world that celebrates innocence and free association as evident in the surrealist school of thought. As in the barren dreamscapes of paintings by Salvador Dalí, Rodoreda's literary descriptions combine unusual elements that jolt the reader from preconceived notions of verisimilitude. The main dichotomy in the novel, expressed in the title, posits life and death on a continuum rather than as a beginning and an end. The young narrator's coming of age is accelerated when he witnesses his father's death and burial, thus realizing the permanence of death and his own impending doom. Consequently, he embraces the fear of death, as does the entire community in which he lives.

The literary landscape that Mercè Rodoreda creates in her novel *La mort i la primavera* is a startling mixture of repression, violence, and death. Nevertheless, the novel, published posthumously in 1986, can be considered a culmination of Rodoreda's enigmatic, complex literary style we look at the incorporation of surrealist motifs, the body as the site of articulation, and the incorporation of intertextuality. Her exploration of death and desire and her rich surrealist imagination culminate in a provocative, totally unique novel that unabashedly confronts the violence of human nature. The shocking effects of graphic descriptions of bodily mutilation connect the imaginary of the novel to that of surrealism, in which the body becomes transformed into the playground of the psychological. In this essay, I will look at how the body is used to explore social violence and repressed desire in the novel and in some of Rodoreda's paintings as well.

It is important to keep in mind that the novel is an unfinished manuscript that Rodoreda did not intend to publish in its current form. However, in this unpolished state, the reader can perhaps feel privy to certain scenes, description, and images that may have been edited or softened for a general reading public. One only has to think of the extensive rewriting of her first novel, *Aloma*, at the urging of Armand Obiols to understand the drastic changes the author can make to her own text, as pointed out by Randolph Pope in the article "Aloma's Two Faces and the Character of Her True Nature".¹ The unedited version of *La mort*, with the appendices included in the Club editor edition, permit the reader to actively participate in the construction of the narrative. The fact that this novel was not a finished product allows us to peek into the inner workings of the novelist and to acquire some sense of her primitive text.

In *La mort i la primavera*, the characters, town, landscape, and interpersonal relationships all reflect a barren sense of purpose: death is the driving force behind the narrative. The discourse of violence that runs throughout the novel points to the symbiotic relationship between death and life, decay and rebirth. Perhaps it is significant that Rodoreda worked only on this text during the last year of her life but it should be noted that this text formed a part of her literary vision for over 20 years, as she began work on the novel in the early 1960s. She submitted the manuscript to the Premi Sant Jordi in 1961 without success and in that same year she wrote to Joan Sales: "*La Mort i la Primavera* és molt bo. Terriblement poètic i terriblement negre. Amb el meu estil d'ara: primera persona i procurant dir les coses de la manera más pura i més inesperada [...]. Serà una novel·la d'amor i de soledat infinita." (Rodoreda 9). Twenty years after she had abandoned the project she enthusiastically reclaimed her excitement about the text: "Abans que res vull enllestir

1. Randolph Pope. "Aloma's Two Faces and the Character of Her True Nature." *The Garden Across the Border*. Ed. Kathleen McNerney and Nancy Nosburg. Selinsgrove: Susquehanna UP, 1994, 135-47.

La Mort i la Primavera. Falta poquíssim!” (10). She would die that spring before finishing the text.

Rodoreda’s literary vision perhaps can be defined as a philosophy that prioritizes both physical and spiritual transformation through violence.² Her style incorporates violence on the page that is blunt and direct, yet eloquent and moving. Some of her best-known characters, Colometa, Cecilia Ce, the woman in “La salamandra”, the sailor in “La meva Cristina,” all suffer physical and emotional violence yet emerge transformed both emotionally and in some cases quite literally as well. The pain is always physical as the bodies face starvation, physical abuse, burning at the stake, survival in the belly of a whale, in fact the whale, Cristina, suffers physically from the sailor’s need to eat the flesh of her mouth to survive. The violence that each experiences on the way to transformation extends beyond the boundaries of any one “reality” and in Rodoreda’s literary world embraces the limitlessness of imagination.

Donna McGiboney has written about ritual and sacrificial rites in the novel and she points out the systematic nature of ritual that maintains order in the society as well as the clearly patriarchal subordination of women. In order to expand on these themes, I focus on the body as the site of articulation and cultural meaning. I suggest that the rituals and desire elaborated in the novel locate the body at the center of a surreal imagination. The focus on the psychoanalytic elements of the novel, as analyzed by Carme Arnau, Loreto Busquets, and others, emphasizes the connections between a surrealistic aesthetic of the body and Rodoreda’s imagery.

In terms of the literary imagination portrayed in the novel, the presence of several other texts plays into the foundational myth of violence and suffering. The shock of illogical metaphor that surrealism brings to the imaginary and the inherent violence in birth and springtime are two references that point directly to other literary influences. Dalí’s barren landscapes in *Persistence of Memory* 1931 and his exploration of the oppressed sexuality of human interaction as well as T.S. Eliot’s masterpiece on death, “The Wasteland,” echo throughout Rodoreda’s text. In Dalí’s painting, the sterile landscape that boasts the craggy coastline of Catalunya plays host to images of organic time and the march toward death, symbolized in the sleeping figure and ants devouring a pocket watch. The alternative realities represented in the painting and in the novel heighten the urgency of bodily desires that falsely promise to ward off death.

Rodoreda was certainly familiar with Dalí’s art and the tenets of surrealism, but her way of interweaving the references throughout her text suggests an innovation

2. See “Mercè, o la vida dolorosa” by Anna Murià for intimate accounts of Rodoreda’s difficult marriage to her uncle and romantic relationship with writer Armand Obiols. Murià comments on Rodoreda in a letter saying hers was “una joventut sense joventut” (19).

in the illogical imagery of surrealism and a more biting, less romanticized view of aging and death. Nevertheless, I don't mean to imply that Rodoreda was a surrealist but I use the term broadly and in a figurative way. Her style and process are anything but random and spontaneous; rather, her novels and stories stem from the realist tradition in character and plot development. But I do suggest that her use of symbolism and metaphor includes elements of surrealism such as disturbing associations and fantastical, dreamlike realities. In the following, I look briefly at Eliot's poem and then move to a discussion of images of surrealism in Rodoreda's text.

Rodoreda had read Eliot and used his verses for an epigraph that appears in the second appendix of *La mort*.³ In the main text of the novel, the narrator talks about the sadness of spring "que tot el món està malalt i les plantes i les flors són una malura de la terra" (109) and then goes on to claim that the earth is more peaceful without all the green foliage. The notion of spring as a time of sickness is one of many inversions in the novel that undermines the concept of a stable and recognizable reality. Similar to the initial verses from the first part of Eliot's poem *The Wasteland*, which is titled "The Burial of the Dead," the epidemic that plagues the earth in *La mort* confirms that death comes inscribed in spring and in new life. Eliot writes: April is the cruelest month, breeding/Lilacs out of the dead land, mixing Memory and desire, stirring/Dull roots with spring rain" (29). Spring brings the memory and desire for the life and abundance of summer that can only lead to death and decay in the autumn, as represented in *Autumnal Canibalism* by Salvador Dalí from 1936. As depicted in this painting by Dalí, the human body is consumed by age and nature. The self-inflicted violence here may reflect the sociopolitical changes sweeping Spain in 1936 as the country began to cannibalize itself in a civil war. Thus, according to the image, war does not produce heroes but self-destructing forms immobilized by their own insatiable desire to consume. Eliot characterizes aging and death in a similar way in his poetry even though his aesthetic is a modernist one of nostalgia and not the psychoanalytic probing of sexuality and desire found in surrealism. But for Eliot, life leaves the body empty and weak, there is no triumph in age or heroism in living; instead, death approaches and is unremarkable and banal in such poems as "The Lovesong of J. Alfred Prufrock" and "Preludes." In *La mort*, the sadness of spring takes the cruelty one step further in that it shifts the desire for life to a desire for and obsession with death. If for Eliot the treachery of spring lies in its transitory and deceiving pleasure, the narrator of *La mort* condemns spring for its destruction, for the invasion of the land by plants and life. There is no yearning for the impossible eternal spring but disdain that it may deter

3. The epigraph of the alternate version of the third part of the novel that appears in the second appendix comes from T.S. Eliot's *Four quartets*, ensuring that Rodoreda was very familiar with his work. It reads: "You say I am repeating/ Something I have said before. I shall say it again" (175 *La mort*).

the subject from reaching the ultimate goal, which is death. Desire then becomes displaced from the craving for lost youth to the desire for inevitable yet always untimely death. This shift in perspective from Eliot's modern aesthetic that prizes melancholy to the novel's more disturbing obsessions with death signals a change in the overall use of metaphor in Rodoreda's text and its ironic or surreal characteristics. The yearning for eternal youth is reversed and converted into an urgent push toward embracing and comprehending death.

The juxtaposition of two contrasting elements that produces the irony characteristic of surrealism is found in the symbolism of the horse in *La mort*. As the text confirms in the first chapter: "Els cavalls només eren per menjar. Ens els menjàvem cuits damunt d'un foc de llenya, sobretot a les festes d'enterrament" (23). With this short description of the horses' social value, Rodoreda establishes a dichotomy within the readers' extraliterary reality. Concretely, within the Spanish literary tradition, the horse has represented a companion and embodiment of heroic virtues as varied as El Cid's Babieca and Quijote's faithful Rocinante. Christine Arkinstall mentions Picasso's *Guernica* (1937) in "which the suffering of the Spanish people is represented by a dying horse, its body transfixed by a lance" (181). The powerful image of the horse that suffers alongside humanity also solidifies the notion of the horse as an animal that shares feelings and emotions with humans. The image of the horse also is frequently one of power, allied to production, commerce, transportation, and war, all areas in which the animal works to secure human survival and wellbeing. The inversion of the symbol in *La mort*, from one of strength to one of death, presents the reader with a world that is clearly distanced from ours. The idea that horses are only to eat rejects traditional symbolism and challenges the reader to reformulate this seemingly stable relationship between human and beast. Of course, many cultures do eat horse but it is the radical reduction of the traditional symbolism suggesting that horses do not contribute in any other way to the cultural landscape other than as food that separates the textual world from ours.

Another example of the creation of a fantastical literary world is the transformation of a young woman to a salamander in the short story "La salamandra." The woman accused of being a witch pines after her married lover even after the flames intended to burn her alive turn her into a salamander. This story is remarkable in that the metamorphosis changes her body but not her mind and she lives in a horrible state of physical purgatory. The literal fusion, in this case, of the human and animal world suggests a relationship with nature that goes beyond one of interdependence but rather shows the complete penetration of human reality by fantastical natural sources. Nature in Rodoreda's texts is a force beyond human comprehension that ultimately overtakes us, ingests us, and swallows us whole. The ritual of entombing dying members of the community in tree trunks and sacrificing young men to

the rocky river bed in *La mort* reflect this overwhelming aspect of nature that consumes humans literally and psychologically. The fear inspired by the natural world echoes that of the disturbing reality of many surrealist images.

One of the opening frames of Luis Buñuel's masterpiece *Un chien andalous* (1929) plays with the animal/human fusion as well. In one shot, a man (Buñuel) sharpens a razor and then the shot cuts to a hand that spreads a woman's eyelids apart exposing her eyeball. The camera moves to a close up and the razor enters the frame. The scene cuts to a shot of an animal's eyeball that is quickly sliced through the center. The complete fusion and confusion of human and animal here produces a stunning repulsion in a few seconds of film. The woman in the film undergoes a quick metamorphosis through the editing of the sequence of scenes or montage and the viewer barely distinguishes between her eye and that of the animal. The elevation of the animal to the human level reiterates the profound connection between civilization and the natural world. Buñuel embraced the illogical in this film that he co-wrote with Dalí and captured a visceral, immediate response to violence in the opening sequence.

Much of the fascination with the illogical in surrealism revolves around the mystery of violence. Violence is a means of power and control but also is a social tool used to establish order and structure in a given society. Rene Girard explores the sacred nature of violence and how the acting out of negative impulses through ritual maintains social relationships. In the novel, the act of ritual is tantamount to the coming of age story and the life cycle becomes an unending chain of rituals linked together and ending ultimately with the death of the narrator. Most of the rituals revolve around burial preparation of the body: pouring cement down the throat, placing the body in a hollowed out tree and rubbing herbs on the eyes. The metaphorical cleansing or purging of the dying body gives the townspeople the opportunity to control the effects of death on the body. These acts translate metonymically as a form of control over death in that they are meant to bring the living closer to the body as it moves from life to death; in doing so, each person involved in the ritual displaces his or her own death onto the body in question yet at the same time recognizes that they too will someday undergo the same treatment. Thus death is registered concretely in the body and through the manipulation of another's body we recognize the symbolic importance of our own. The emphasis on the body links the fantastical experience in the novel to the reader's reality.

There are many examples of ritual and ritualistic behavior in the text but here I focus on one that connects the experience of the father with that of the son. Young men of the village are forced into the rushing river and have to fight off the current that drags them across the bottom. Many die and those that survive suffer horrible mutilation from the rocky riverbed. The survivors are forced to live in packs separate from the society for they bear the mark of death in the wounds and scars they bear

on their faces. The narrator of the story follows in his father's footsteps and this creates a cyclical structure to the novel. He witnesses his father's death and burial at the beginning of the novel and then later describes his own torment in the rushing river waters and consequent burial at the close of the novel. In this way, the text can be read as a coming of age story, even though the outcome of maturing in the novelistic universe is to embrace death. The focus on the body throughout the text allows the protagonist to understand his own death.

Girard explains the existence of violence in ritual as a way in which societies maintain order. Rituals are performed when there is a threat of rebellion or instability that could weaken the social hierarchy. The disruptive threat usually arrives in the form of an outsider, someone who can easily be targeted in acts of ritual violence. In most cases, this is a stranger, representative of foreign cultural values. The threat in *La mort* comes from within the society itself; it is the threat of death, as the narrator so eloquently explains at the end of the novel, that resides within every human heart. The internal threat can be purged through a surrogate victim who can be "substituted for all the potential victims, for all the enemy brothers that each member is striving to banish from the community" (79). Thus the sacrifice of the men thrown in the river represents the death that the townspeople embrace and try to control. By banishing the mutilated men from the society or performing lengthy rituals on a dying body the townspeople strive to control death through violence and action. Janet Perez notes "Collective aversion and shunning makes still more patent the victims' character of sacrificial scapegoats" (186). Girard explains:

"Men cannot confront the naked truth of their own violence without the risk of abandoning themselves to it entirely. They have never had a very clear idea of this violence, and it is possible that the survival of all human societies of the past was dependent on this fundamental lack of understanding." (82)

Similar to Girard's assertion that society functions only because of a fundamental lack of understanding the necessity of violence, the novel places primary importance on violence and death as social order. The young narrator spends most of the novel trying to understand the rituals that surround him. It seems that only upon dying does he gain a certain understanding of his community. Specifically for the protagonist, the cyclical nature of his life includes in a large part the experiences of his father. He bears the same scar on his forehead from the river rocks as his father, as he gazes into the water he sees his father's face reflected in his own, and the blacksmith says to him "t'han fet la cara del teu pare," confirming the metamorphosis from child to adult. The presence of the father figure at the end of the novel points to the patrilineal inheritance of violence and death, with clear Oedipal overtones. The narrator confesses that his wife, who is also his stepmother, aban-

doned him leaving him only with his mutilated face, the presence of his father, and the shadow of death chasing him.

The end of the novel, excluding the appendices, reveals the transformative experience of death. Perhaps among the most poetic and moving pages of Rodoreda's work, the final scene reveals the narrator's philosophy of death and passage into the unknown. In the narrator's final days he dedicates his time to making small figurines out of mud and explains that "les morts em voltaven...escapades dels arbres...com les flors amb fúria que es tiren amunt i endavant. La meva mort era jo amb el cor presoner de les venes" (150). Death as a prisoner of our veins locates the experience within the body instead of a result of outside forces. The inversion of terms gives agency to the individual as it suggests that death does not come for us but we carry it within every day of our lives, and when it is realized it escapes from us and we die. As if in anticipation of the difficulty of narrating the death experience the narrator claims "No hi ha paraules, s'haurien de fer" (151). In this moment the text turns in on itself, denying its own existence, for what we will read about death is an invention, an imagined state resulting from the narrative drive. It is the impossibility of language that seduces the reader into the final narrative sequence. Rooted in the body, in nature, in the visceral world of the dying and decaying, the text embraces the imaginary death by avoiding mysterious generalization but rather explaining in detail the process. The unknowable can be known only through the imaginary and invented language. The genius of the ending is that we are advised that it is impossible to narrate death and then are presented with a precise narration of it. Just as Elaine Scarry explains in her study *The Body in Pain*, "physical pain does not simply resist language but actively destroys it" (4), the narration of death can only exist symbolically, removed from individual experience. This textual and philosophical irony at the close of the text is that the death of the narrator signals his understanding of life. The passage from childhood to adulthood in this case is from life to death: only when the narrator understands the true nature of death can he embrace it and leave the shadow of his father behind. He understands that he cannot change anything in his life and in that moment death flies out of his heart and he dies.

Death, therefore, is a visceral experience and a moment of realization between the spirit and the body. But the experience is always rooted in the physical, in the transformational quality of experience, and in the literal metamorphosis of the body into another form. The attention given to the body as it crosses the divide between life and death is of supreme importance in the novel. The preparation for burial focuses on the power of the body to expel the spirit, to send forth the ghost of the living. The ritual pouring of cement down the throat of the moribund is shocking and physically repulsive, but it reaches the reader at the core of her being, at the absolute essence of existence, at the moment of breathing in and exhaling

out. Rodoreda isolates the corporeal markers of existence and even though her work is marked by existential and philosophical predicaments, she routinely roots the human experience in the bodily expression of life and death. As Jaume Marí-Olivella observes, the novel embraces the semiotic that is “able finally to articulate the symbolic as something exterior and hostile to the primeval origin of the text” (167). The external markers that include the tree, the river, and the horse are all synthesized in the mutilation of the human body.

Judith Butler has focused her scholarship on the cultural significance of the body in its ability to perform identity. In her study *Bodies that Matter* she looks at the body as a text or a site of cultural and social articulation. Butler is concerned with the relationship between the body and power as well. She writes: “what constitutes the fixity of the body, its contours, its movements, will be fully material, but materiality will be rethought as the effect of power, as power’s most productive effect” (2). Power exercised by outward forces that manipulate and control the body are part of a process of identification, the body does not display a particular identity but rather shows the process of and development of hegemonic power. The body in *La mort* specifically plays out the process of death by hosting the signs of ritual and manifesting the slow progression through pain toward obsolescence. The separation of the mutilated male bodies and of the pregnant women’s bodies from the larger social group indicates a need to recognize and reject the deformed body. In the case of the river victims, the body anticipates death, while in the case of the pregnant women the body indicates birth and life. Yet as observed in the parallel to Eliot’s poem, the promise of life is only a masked certainty of death. Thus the body is where the materiality of power is expressed.

Julia Kristeva locates psychoanalytical attraction and repulsion of the body to that of the omnipotent mother. According to Kristeva, the individual relationship with the body begins inside the womb, within the realm of non-verbal language with impulses, movements, and energies transferred between mother and fetus. This idea of identity established through a form of non-verbal communication takes a step back from the theories of Jacques Lacan, who locates the formation of individuality in the mirror stage, when the subject recognizes his or her identity in another entity, or the reflection in the mirror, and thus adopts patriarchal language to define the “I” and the “other.” For Kristeva, the “I” and the “other” co-exist in the psyche and the body. She defines the abject as that which we reject but must understand as part of the ultimate definition of ourselves. Upon birth, the newly formed subject rejects the maternal body theoretically, yet it remains a defining element.

Kristeva defines the abject as “a rite of defilement and pollution in the paganism that accompanies societies with a dominant or surviving matrilinear character. It takes on the form of the exclusion of a substance (nutritive or linked to sexuality),

the execution of which coincides with the sacred since it sets it up» (17). The obsession with female presence and rejection in *La mort* is found in the figures of the stepmother turned wife and the phantom girl, who places the female body on the periphery or outside of dominant discourse within the novel. Julia Kristeva explains that abjection exists as “exclusion or taboo” (17) in many religious systems and societies. Thus the mystery surrounding carnal desire and sex in Rodoreda’s text mythifies the female body, and the male narrative voice expresses the misunderstanding of female sexuality and reproduction. The attraction to the female and simultaneous repulsion of the mother, seen in the isolation of pregnant women, brings together the conflictive nature of sexuality and identity in the novel. The systematic repression of desire in the novel is exercised by literally forcing two bodies together until all desire has passed out of them. Thus the body is denied pleasure and forced to recognize its most basic form of materiality while the emotional, even spiritual aspects of desire and longing are completely suppressed. The lack of spirituality afforded the characters in the novel is manifested in the mutilations of the body upon death in that the body remains a site of violence and pain instead of release or liberation. The primacy of the body in *La mort* as a site of the conflictive yet coexisting nature of life and death can also be seen in pictorial works executed by Rodoreda in the 1950s.

While living in Paris, Rodoreda turned to painting as a means of artistic expression. In the images that populate her watercolors, we see repeatedly the theme of the object woman’s body. In a watercolor dated from the 1950s, the full-length figure dominates the artistic space. As in all of the compositions, the figure exists in a void; there is a lack of background detail that would indicate a specific location and thus the thematic elements turn to universal representations of human nature. The most important element to notice in these paintings is the gaze of the figure. The confrontational stare of the female figure challenges traditional depictions of female modesty. This figure challenges the viewer directly and in a play on the viewer and viewed, she looks as if she is the one analyzing us.

In this particular figure the ornamentation seen in the hair and dress suggest particular social conventions of female beautification, also a type of ritual. However, the most noticeable aspect of the body is the overt sexuality expressed in the large breasts. The location of the body parts reveals a troubling relationship between the body and female sexuality; the anatomy is cumbersome, and in a way seems unnatural given the figure’s stance. The statuesque figure appears stoic and solid yet the image gains a sense of movement in the contrasting patterns of the skirt and the circular curve of the arms leading to expressive open hands. The contrast established between composition and line here is characteristic of Rodoreda’s artwork. The fusing together of two opposing artistic elements results in paintings that are vibrant with motion yet almost always consist of single figures in a por-

traiture setting. Her paintings are not surreal as in Dali's dreamscapes; rather, the caricature of theme seen in Joan Miró, for example, is much more akin to Rodoreda's representation of the conflict inherent in representing "reality" through visual or verbal language.

In Miró's painting *Woman in Front of the Sun*, from 1950, the symbolic representation of a full-length figure of a female is presented on a blue background. The hair and dress silhouette suggests the gender of the image while the engaging single eye that emphasizes the gaze reminds us of Rodoreda's figure, with her almost surprised stare directed at the viewer. The female gaze inverts the commonly employed theory in cinematic studies of the male gaze that dictates the hierarchical relationship between subject and object. The female body is inevitably posited as the object since the camera or viewer is assumed to be male. The implications in painting are the same, for the traditional painter necessarily objectified the human body to recreate forms and structure as realistically as possible. The female body lacked a subject position and thus was always regulated to objectification in symbolic terms. In Rodoreda's work, the female gaze becomes aggressive and challenging while at the same time she incorporates the typical eroticized elements of the female nude. The realization of a female gaze clearly depicted on the canvass upsets norms of object and subject, rupturing the omnipotence of the male gaze and suggesting a more complicated, conflicted female reality.

An image of a primitive masked face perhaps most closely relates to the text *La mort i la primavera*. The tone achieved here through composition, color, and line reflect the uneasiness of the verbal narrative and the constant threat of danger and death that permeates its pages. The gaze here becomes an invasion of space as the figure almost steps out from the frame to confront the viewer; the painterly quality here is brash, the brushstrokes are heavy and clearly marked. The heaviness is echoed in the dark colors and the outline around the eyes, nose, and lips accentuates the pale face beneath. The headdress and mask-like features harkens to Picasso's use of African masks in his work *Les Femmes d'Alger* (1907). The reconfiguration of the female face into a flat-surface mask devoid of softness or emotion challenges traditional 19th century ideals of female beauty as malleable and youthful. The African mask suggests, once again, the idea of the ritual in which the bearer of the mask dons an alternate identity in order to subvert or undermine normal social hierarchies and status. The mask as a symbol carries the weight of alternative identity and the power of transformation in that it allows the wearer the freedom to explore other subject positions within the social structure. Therefore, the women with mask-like features cease to be women as seen through the male gaze and take on another dimension that is mysterious and unidentifiable.

In another watercolor the figure is an abstract representation of a woman, yet is only denoted female by the oversized breasts and wide hips. No other identifying

mark, such as clothing or hair adornment, suggests the gender of the figure. Thus, Rodoreda resorts to the body as the final identifying mark of gender and in this case the composition suggests a body falling through space. The spatial relationship established in the frame by the slanted lines of the figure and the twisted, broken neck create a tense anxiety augmented by the darkly outlined eye. The gaze in this watercolor jumps out at the viewer with the color detail of the pupil and the repetition of form and color in the breasts. The primitive form can be seen as a traditional representation of fertility yet the disjointed figure that is bent to fit in the space of the canvas is unsettling to the viewer's eye. The precariousness inscribed in the form combines elements of movement and destruction. The fertility suggested by the breasts is countered by the broken neck and falling movement. The image combines movement and stasis, life and death in a surreal irony similar to that in the novel.

In one of her better-known paintings, the divided face of a woman best represents the divided identity of the human condition. The bust of a woman with a divided face and body contains some familiar elements such as the engaging stare that directly confronts the viewer. The adornment and decorative clothing are reminiscent of the first figure discussed, yet in this case color distinguishes two different sides of the figure. The line through the middle of the face clearly separates the figure, suggesting the fusion of opposites. The line and movement of the yellow strands of hair oppose the curly pink strands, creating two distinct halves of the same face. The dichotomy of humanity and violence expressed in Dalí's painting *Autumnal Cannibalism* as well as in Picasso's *Guernica* are located in the single figure of the body in this watercolor by Rodoreda. The body as a site of violence and conflict becomes evident in all of the images by Rodoreda we have seen and the power is in the lack of resolution and finality that challenges the viewer or reader to make the connections and accept the ambiguity of life and death.

Therefore, violence toward the body manifests itself as a desire for death. The drive toward finality pushes the narrator of *La mort* to embrace death and release the same fear in his heart that perhaps our author also held in hers. Nevertheless, Rodoreda remains a multifaceted literary and artistic voice that constantly surprises and challenges what we may have come to expect. The image of a bright yellow flower in one of Rodoreda's watercolors is again an irony, the unexpected representation of spring, light, and rebirth. The huge, beaming flower radiates life and perhaps can be understood to illustrate the complex range of emotions and experience of human existence. Rodoreda surely incorporates a vast range of perspectives in both her literary and artistic production. The lasting images of violence, destruction, transformation, and hope create a literary and artistic legacy that is profound and philosophical. Put more simply, as the epigraph to *La plaça del Diamant* declares, "My dear, these things are life."

WORKS CITED

- ARKINSTALL, Christine. "Myth, History, and contemporary Nationalisms: *La mort i la primavera*." *Gender, Class, and Nation. Mercè Rodoreda and the Subjects of Modernism*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004 166-90.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- ELIOT, T.S. *The Waste Land and Other Poems*. New York: HBJ, 1934.
- GIRARD, Rene. *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror; An Essay on Abjection*. Trans. Leon Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- MARTI-OLIVELLA, Jaume. "The Witches' Touch: Towards a Poetics of Double Articulation in Rodoreda." *Catalan Review* 2.2 (1987): 159-69.
- MCGIBONEY, Donna. "Rituals and Sacrificial Rites in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*." *The Garden across the Border*. Ed. Kathleen McNerney and Nancy Vosburg. Selinsgrove: Susquehanna UP, 1994, 61-72.
- MURIÀ, Anna. "Mercè, o la vida dolorosa." *Catalan Review* 2.2 (1987): 17-26.
- PÉREZ, Janet. "Time and Symbol, Life and Death, Decay and Regeneration: Vital Cycles and the Round of Seasons in Mercè Rodoreda's *La mort i la primavera*." *Catalan Review* 5.1 (1991): 179-96.
- RODOREDA, Mercè. *La Mort i la Primavera*. Pròleg de Núria Folch de Sales. Barcelona: Club editor, 1986.
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain*. New York: Oxford UP, 1985.

***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 immers 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 esquerdatats; 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 meva, les coses meves. 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 rodooredianes:

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 rodoorediana 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 esgarrifós. 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 desposseïments diversos, amb la de la identitat, la més vistent, 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.

TAULA RODONA
Les adaptacions de *La plaça del Diamant*

SÍLVIA BEL
JOSEP M. BENET I JORNET
ENRIC BOU, moderador

RESUM

La taula rodona sobre les adaptacions de *La plaça del Diamant* volia posar en relleu un aspecte menys conegut de l'activitat literària de Mercè Rodoreda. A la taula rodona participaren el dramaturg Josep M. Benet i Jornet i l'actriu Sílvia Bel. Benet i Jornet exposà les dificultats amb les qual s'havia enfrontat per adaptar la novel·la *La plaça del Diamant* al teatre. Va reflexionar sobre la diferència entre el llenguatge narratiu i el teatral, i va fer una defensa apassionada del caràcter literari del text teatral. Va explicar les dificultats d'adaptar al teatre, que és fonamentalment diàleg, una novel·la escrita en primera persona. També es va referir a les relacions que va insinuar entre alguns personatges per oferir una «lectura» de la novel·la. Sílvia Bel va remarcar les dificultats d'interpretar un personatge tan intimista en una sala com la Sala Gran del Teatre Nacional i el caràcter rebel del personatge protagonista.

RESUMEN

La mesa redonda sobre las adaptaciones de *La plaça del Diamant* quería llamar la atención sobre un aspecto menos conocido de la actividad literaria de Mercè Rodoreda. Participaron el dramaturgo Josep M. Benet i Jornet y la actriz Sílvia Bel. Benet i Jornet expuso las dificultades con las que se tuvo que enfrentar para adaptar la novela *La plaça del Diamant* al teatro. Reflexionó acerca de la diferencia entre el lenguaje narrativo y el teatral, y defendió apasionadamente el carácter literario del texto teatral. Explicó las dificultades de adaptar al teatro, que se basa en el diálogo, una novela escrita en primera persona. También contó las relaciones que había insinuado entre algunos personajes para ofrecer una «lectura» de la novela. Sílvia Bel explicó las dificultades de interpretar un personaje tan intimista en una sala como la Sala Gran del Teatre Nacional y el carácter rebelde del personaje de la protagonista.

ABSTRACT

The round table on *La plaça del Diamant* theatre adaptations wanted to call attention to a lesser-known aspect of Mercè Rodoreda's literary activity. Participants included playwright Josep M. Benet i Jornet and actress Sílvia Bel. Benet i Jornet discussed the difficulties Rodoreda faced when adapting a novels such as *La plaça del diamant* into theatre. He considered the many differences between narrative and theater techniques, and also made a passionate defense of the genuine literary elements of a play. He explained the problems he came across when adapting a play, which was based on dialogue, a novel written in the first person. He also mentioned some innuendos established among certain characters to offer a personal "reading" of the novel. Sílvia Bel stressed the many difficulties of impersonating a very intimate character in such a setting as the Sala Gran in Teatre Nacional, and the rebellious elements of the Colometa-Natàlia character.

Els organitzadors del Congrés vam sentir la necessitat que en alguna de les sessions hi hagués algun testimoni sobre el teatre de Mercè Rodoreda i per això ens va semblar important que hi hagués una conversa sobre aquest aspecte de la seva obra. En els últims anys el teatre s'ha convertit en una part important de la seva imatge pública com a escriptora. Malgrat que en vida no va publicar cap obra, és ben sabut que en va escriure algunes i pòstumament han tingut un impacte notable en el món teatral català. Com demostra l'epistolari amb Joan Sales, la dedicació de Rodoreda al teatre, per bé que no fos central en la seva activitat literària, ocupà el magí de l'escriptora de manera prou considerable. El seu editor li deia: «Trobo interessantíssim aquest teatre vostre, tan "vostre" que ja no ho pot ser més; més o menys dins els corrents de l'anomenat "teatre de l'absurd" però tan original, tan personal vostre, que fa pensar que, si el "teatre de l'absurd" no existís, vós us l'hauríeu empescat.»¹ En vida Mercè Rodoreda mai no publicà el teatre. Sabíem de la seva atracció pel món del teatre, covada sembla en l'ambient familiar, que ha provocat especulacions i lectures subtils entre línies, de les més mínimes aparicions d'al·lusions al món del teatre en els contes. Fou Araceli Bruch qui representà, en el marc del Festival Internacional de Teatre de Sitges del 1979, *L'hostal de les tres camèlies*. Després de la mort hi va haver moltes iniciatives de teatralitzar la seva narrativa. Però fou més decisiva la troballa entre els seus papers inèdits, obres que van ser publicades en el volum *El torrent de les flors* (1993), el qual incloïa *L'hostal de les tres camèlies*, *Un dia*, *La senyora Florentina i el seu amor Homer*, *La casa dels gladiols*, *Maniquí 1* i *Maniquí 2*.

Es poden destacar dues particularitats del teatre de Rodoreda: la relació amb l'obra narrativa i el desplegament intens després de la mort. *Un dia*, com és sabut, és una primera versió molt sintètica d'una de les grans novel·les de Rodoreda, *Mirall trencat*. Aquesta condició d'esborranys de la narrativa justifica la segona particularitat, que no les publicqués en vida i que hagin tingut difusió notable quan el món del teatre s'interessà per fer adaptacions de l'obra de Rodoreda.

Tot plegat ha provocat la curiosa situació que, en els anys després de la mort, una part significativa de l'interès crític desvetllat per l'autora ha estat dedicat al teatre, podent provocar una situació gairebé còmica. Si un investigador tipus «M-7 Catalunya», com el presentat en una obra d'Els joglars, intentés esbrinar qui era Rodoreda només a partir de la lectura de la premsa, del buidat de diaris i revistes dels últims vint anys, arribaria a la sorprenent conclusió que a finals del segle xx va aparèixer una gran autora teatral anomenada Mercè Rodoreda. Aquesta dada falsa, més que no pas les limitacions del mètode, il·lustra la importància que ha adquirit el teatre de Rodoreda en el conjunt de la seva obra. Bromes a part, això és

1. Mercè RODOREDÀ i Joan SALES, *Cartes completes (1960-1983)*, a cura de Montserrat Casals, Barcelona, Club Editor, 2008, p. 498.

el que afirma amb encert Ricard Salvat en el programa de mà i en un llarg article en el qual proposa la necessària reescriptura i reavaluació de la història del teatre català posterior a la guerra, no a partir dels èxits majoritaris, de públic, sinó a partir de la qualitat de les obres, representades o no. Salvat proposa prendre en consideració tant el teatre escrit a Catalunya com el de l'exili, amb la qual cosa el teatre de Mercè Rodoreda es situaria en el lloc que mereix.² El mateix Salvat recordava, en el programa de mà de l'actual representació al teatre Borràs de l'adaptació de *Mirall trencat*, que és molt important el diàleg entre crítics i directors i adaptadors teatrals. La crítica ha proposat maneres de llegir Rodoreda, ajudant els lectors. I les diverses adaptacions han contribuït molt per ajudar a llegir i entendre millor la narrativa.

En aquesta línia, la taula rodona estava pensada per reunir directors, adaptadors, actors i actrius, perquè ens comuniquessin una perspectiva des de dins, del teatre de Rodoreda. La Rodoreda vista des de dalt de l'escenari per part dels actors, dels directors, de teatre i de cinema. Per raons de calendari, conflictes ineludibles d'última hora, els participants a la taula rodona han quedat reduïts a dos. Per sort, tots dos van participar en la recent adaptació teatral de *La plaça del Diamant* i poden aportar opinions diferents i complementàries sobre un dels grans èxits de públic de la temporada passada al Teatre Nacional, que no ha fet sinó confirmar la centralitat de *La plaça del Diamant* en el conjunt de l'obra de Rodoreda.

ENRIC BOU: La primera pregunta que vull fer és per a Josep M. Benet i Jornet. Com vas plantejar l'adaptació de *La plaça del Diamant*, el pas de novel·la a teatre, i quins van ser els principals problemes que vas haver de resoldre?

JOSEP M. BENET I JORNET: Hi ha una qüestió prèvia que l'adaptador ha de tenir en compte. Hi ha una diferència entre els llenguatges narratius, poètics i dramàtics. Però quan es parla de literatura hi ha hagut al nostre país, però no únicament al nostre, molts assagistes, estudiosos de la literatura amb tendència a parlar de narrativa i poesia i no parlar mai de teatre. Això d'una banda. De l'altra, pel cantó del món de l'espectacle, hi ha hagut la tendència a dir que els textos de teatre no són literatura. Em sembla que tot plegat és una bestiesa, però que en tot cas hi ha hagut aquest problema greu, la desconfiança mútua entre la gent del món de l'espectacle i la gent del món de la cultura, i sobretot de la cultura acadèmica, però també de la cultura en general.

Aquesta situació, de tota manera, s'ha matisat molt els darrers anys, ha canviat molt, ha millorat, per dir-ho des del meu punt de vista. Cada vegada hi ha a les universitats més gent que s'ocupa dels textos teatrals i que entén que queda un buit

2. Ricard SALVAT, «Panorama general del teatre català (1939-2008)», *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 68-69 (2008), p. 9-28.

molt gran si no tracta el text teatral al mateix nivell que la narrativa, la poesia, la literatura del jo i de tot el que convingui com a gèneres propis de l'estudi. Cal pensar que, per posar un petit exemple i tirar endavant, la majoria de nosaltres molts Shakespeare no els hem vist mai representats i mal aniríem si algú ens digués que no els podem llegir i que el fet de llegir textos teatrals no és un goig amb entitat per si mateix. El text teatral, pel fet de ser escrit amb intenció d'arribar als altres, evidentment és literatura. El problema, o l'equívoc, és que l'espectacle teatral no sempre es nodreix de literatura dramàtica sinó també de molts altres aspectes de les possibilitats de creació, si convé a la llista de telèfons, i en tot cas passant per novel·les, poesies i el que dèiem, novel·les. O improvisacions. Hi ha una qüestió i és que a vegades hi ha certa actitud una mica desmenjada, la de considerar el text teatral com a secundari. Hi ha escriptors que tenen la sort de ser capaços d'escriure una bona obra de teatre, una bona novel·la, una bona narració i un bon llibre de poesies i això, *osti*, quina sort que tenen, però en general qui es dedica a una cosa molt sovint, no en general, molt sovint, es dedica a un sol «gènere» i a cap més. Afegim-hi que sovint, per part de la gent que es dedica a la narrativa i/o la poesia, hi ha la presumpció que això d'escriure teatre és molt fàcil perquè, total, sobretot els narradors, com que en els seus llibres molt sovint hi ha diàlegs, doncs la cosa és molt fàcil, fas el diàleg, només diàleg i ja està. Però resulta que el *tempo*, la tensió d'un text dramàtic, etc., és a dir, les lleis del gènere teatral, per molt diferents que puguin ser les maneres d'enfocar l'espectacle teatral o el text teatral, són unes i determinades, i no tenen res a veure amb les de la narrativa o amb les de la poesia, de la mateixa manera que la poesia no té res a veure amb les de la narrativa, o poc a veure amb les de la narrativa i les de la narrativa poc a veure amb la poesia. De la mateixa manera, al teatre t'has de replantejar la manera d'escriure, perquè és molt diferent, doncs, de la de la narrativa o de la poesia.

Això què vol dir? Vol dir que, i ara arribo ja a l'adaptació de *La plaça del Diamant*, quan agafes un text com *La plaça del Diamant*, no pots simplement transcriure'l amb diàlegs, sense més. Perquè per principi, com he explicat, això és impossible. No va així, és un gènere diferent, has de convertir-lo en un altre gènere diferent, has de passar de la narrativa al teatre. Quan agafes un text de narrativa de la Rodoreda, o de qualsevol altre narrador, ho has de tenir en compte. En el de la Rodoreda, per exemple, hi ha un problema obvi, i és que la novel·la aquesta està explicada en primera persona i de fet és la veu interior de la protagonista la que va parlant. Per tant, de diàlegs n'hi ha, però no n'hi ha tants com això, n'hi ha pocs. I estan escrits a partir d'una veu en primera persona, la veu de Natàlia/Colometa. Això suposa, evidentment, un problema a l'hora de passar la novel·la al llenguatge teatral. No pots ser fidel, literalment, al llenguatge de la Rodoreda, a la construcció narrativa de la Rodoreda. La fidelitat hi ha de ser, però ha d'anar per algun altre cantó.

ENRIC BOU: Ja havies fet una adaptació per a la televisió. Et va ajudar?

JOSEP M. BENET I JORNET: Sí, fa molts anys, en vida de la Rodoreda, vaig tenir una experiència d'adaptació de la Rodoreda, una adaptació televisiva no sé si beneïda, però en tot cas acceptada amb força entusiasme per l'escriptora. Se m'havia encarregat de fer una adaptació televisiva de *Mirall trencat* i a la Rodoreda li va semblar molt bé, li va semblar bé que ho fes jo com li hagués pogut semblar bé que ho fes alguna altra persona mentre ella ho pogués controlar una mica. De fet, no va exigir-ne gaire, de control, però de tota manera jo sí que em vaig sotmetre de seguida al control d'ella. En les condicions tècnicament precàries d'aquella època de la televisió era difícil fer el producte que necessitàvem o que podíem esperar que podia sortir del *Mirall trencat*, però, en tot cas, vaig arribar a escriure uns pocs capítols fins que... Veuràs, Franco havia mort no feia gaire, encara era el temps de la caverna, de la pseudodemocràcia, i de sobte, qui fos de TVE, es va espantar i ens van retirar l'encàrrec de fer aquesta adaptació. Potser en el fons va ser millor perquè no l'hauríem fet com calia, no hauríem pogut treballar amb exteriors, les coses tècniques en aquell moment eren molt primàries, ja t'ho he dit. En tot cas sí que vaig acabar d'escriure no sé si dos capítols i mig d'uns deu que havia de tenir. No sé si deu o vint, em sembla que deu, i aquests capítols ja escrits els vaig passar a la Rodoreda. I la Rodoreda em va fer correccions, i les correccions eren bàsicament lèxiques; em sembla que sabia més castellà ella que jo i llavors em corregia el català.

ENRIC BOU: Com era, en català o en castellà?

JOSEP M. BENET I JORNET: Era en castellà.

ENRIC BOU: I a banda de les qüestions lèxiques, va intervenir d'alguna manera?

JOSEP M. BENET I JORNET: A banda d'això no va dir res. En la meua tria d'elements de la novel·la, en la construcció del guió, no s'hi va ficar per res. Va acceptar el que havia escrit tal com estava. O el principi d'adaptació tal com era. Això em va fer veure que a la dona, que anava força al teatre i molt al cinema, la televisió també li feia gràcia. Molt poc després vam aconseguir gravar alguna altra cosa d'ella; vam fer l'*Aloma* i s'ho va passar molt bé, fins i tot amb cert apassionament. (Aleshores jo ocupava un petit càrrec a la mica d'espai televisiu que TVE ens concedia, i no em va semblar honest escriure jo el guió.) Era una dona que tenia el criteri prou ampli per entendre que realment la televisió era una cosa i que la narrativa n'era una altra, i que hi havia unes llibertats que calia prendre, que l'adaptador es podia permetre. Recordar això, tant de temps després, em va permetre tenir una

certa tranquil·litat; de treballar, com deia, amb les mans lliures a l'hora de plantejar, en definitiva, i és on anàvem, *La plaça del Diamant* escènica.

A *La plaça del Diamant* hi havia aquest problema del monòleg interior d'ella, i després hi havia un altre problema que em preocupava molt més, potser. La novel·la de la Rodoreda, què he de dir jo, és una gran peça literària. Està construïda de manera que té un curs d'ascensió dramàtica. Aquesta ascensió acaba, diríem, d'alguna manera, en el moment en què la Colometa, la Natàlia, decideix no suïcidar-se, en el moment en què l'Antoni la salva. Després de l'alambinat realisme de la primera part, amb tots els símbols d'ella i tot això, arriba l'esclat i la desolació, la desesperació de la guerra i de la primera postguerra. És, fins aquí, un corrent narratiu que puja i puja, cada cop més dramàtic, més tens. I després hi ha, doncs, aquella tercera part que és la part de la calma, la part en la qual la Colometa, la Natàlia (llavors ja torna a ser la Natàlia), aprèn a acceptar-se a si mateixa amb els seus fantasmes, a acceptar la vida tal com és, amb totes les seves misèries i totes les seves petites compensacions. Aquesta tercera part també és, narrativament parlant, esplèndida. Però tècnicament, si penses en l'escenari, no en el llibre, l'arc de la història tira amunt, i l'escenari demana que tiri amunt. Aquí Natàlia sembla un personatge al servei de la seva filla i, és clar, canvia completament, ja no és una història d'ella, sinó que és una història d'ella a partir de la seva filla. A partir de les preocupacions sentimentals de la filla, una situació nova, ben diferent del que li estava passant fins abans. Cert que acaba amb un clímax molt alt, el que envolta el seu crit d'alliberament. I aquesta situació és essencial mostrar-la. És a dir, que això, aquesta darrera part, em va preocupar moltíssim. Però, de fet, a la meua manera, quan el TNC em va fer l'encàrrec, ja l'havia resolt.

Perquè abans, cap a 1998, se'm va fer l'encàrrec d'escriure un musical sobre *La plaça del Diamant*, i això va fer que ja m'hi enfrontés en aquell moment i que em preocupés també ja, aquell moment, de la segona part «impossible» de l'espectacle; de la segona part o de la tercera, depèn de com ho miris. I ja va ser llavors, de fet, quan em va semblar que trobava la solució. La cosa era: si agafem els personatges de *La plaça del Diamant*, tenim el Quimet, que és el marit de Colometa i que sembla, inicialment, la figura masculina més important. I que és, d'alguna manera, la figura del mascle depredador que tant sovinteja la narrativa de la Rodoreda, l'home que diguem que es menja la dona, que la devora, que la fa malbé, que la sotmet. Al costat d'aquesta figura hi ha a la narrativa rodorediana l'altra figura masculina, que alterna amb aquesta, que és el seu revés, la figura de l'home víctima de la femella. A les obres de la Rodoreda rarament hi ha un equilibri entre l'home i la dona, o bé el depredador és ell o bé la forta, la que porta les regnes, la depredadora. A *Mirall trencat*, per exemple, Sofia o Teresa són depredadores nates enfront dels homes que les envolten, són dones que els dominen i els controlen.

Bé, aquests dos tipus de personatge masculí apareixen, doncs, normalment, en les creacions de la Rodoreda, i també ho fan a *La plaça del Diamant*. Com deia, el

depredador és el Quimet, i l'altre tipus seria un dels seus dos amics, el Mateu. En principi el personatge que té més gruix a la novel·la és el Quimet, però hi ha també la successió curiosa de tres figures masculines que d'alguna manera o altra s'assemblen força i que, em va semblar, em podia permetre, sense trair la novel·la, considerar-los un tipus humà únic, que podria ser personificat per un sol actor. En primer lloc, hi ha Pere, el primer xicot de la Natàlia abans que conegui el Quimet i que ella abandona i a qui trenca el cor. Després tenim en Mateu, casat i amb una filla, que estima la seva dona i estima la seva nena, però que la dona fa patir. En aquest cas, a més a més, i la cosa em sembla molt important, molt important, l'escena d'amor més intensa de tota la novel·la no és mai amb el Quimet sinó, directament, amb el Mateu. Quan Quimet se'n va a la guerra, la cosa queda resolta narrativament en dues ratlles, dues. I en canvi, al comiat amb el Mateu són dues pàgines, i són dues pàgines meravelloses, on es produeix la gran tensió afectiva, eròtica, latent, més forta, que jo penso que hi ha en tota la novel·la.

I, és clar, llavors em va semblar que era una bona cosa, pensant en aquesta darrera part de l'adaptació teatral, lligar els dos personatges que he dit, aquests dos primers xicots d'ella. I potenciar sobretot la relació amb el segon. Hi ha aquesta entesa, aquesta comprensió, entre els dos, entre Mateu i ella. Potser si haguessin estat junts haurien fet una parella completa, la gran parella en majúscules impossible tant per a l'un com per a l'altre. I això no pot ser, i Mateu (com Quimet) es mor. Però llavors, a la tercera part, és clar, em va semblar que el personatge del xicot de la filla d'alguna manera també podia ser aquest mateix tipus humà, ara patint en mans de la filla de Natàlia. D'alguna manera també podria ser lícit pensar, sense trair gaire la novel·la, que la Colometa decidís que, quan ajuda el noi perquè pugui aconseguir la seva filla, no ho fes únicament —també ho fa, evidentment— per a aquesta, sinó també per a ella mateixa. Que, d'alguna manera, visqués a través de la seva filla, s'estigués encarnant en la seva filla i que aconseguís a través d'ella realitzar-se, per fi, sentimentalment. És així com ho vam lligar a l'obra de teatre. D'aquesta manera, doncs, quedava resolt això. I al final, quan la filla es casa, el ball que hi ha, això evidentment no hi és a la novel·la, acaba i s'arrodoneix, no pas amb els dos joves ballant..., sinó ballant ella, Natàlia, amb el xicot de la filla. I llavors, d'alguna manera, i m'atreviria a dir que això sí que hi és a la novel·la, ella s'ha realitzat a través de la filla i ja està, així, preparada per quedar en pau amb la seva vida. En pau amb la seva vida i amb els seus morts. Encara té una crisi, la gran crisi final del crit i tota aquesta història. I aleshores ve la recuperació dels fantasmes, però aquesta recuperació és una crisi d'alliberament total. I així ja tenim una progressió dramàtica prou forta per fer el final de la història i ja podem acabar-la. Els coloms, ella també és una colometa, també, viuen entre el fang, entre la brutícia, la desgràcia, i el cel, la puresa. És la combinació de les possibilitats humanes, combinació que s'ha d'acceptar; s'ha d'acceptar que estem al mateix temps en les dues bandes, que al toll

d'aigua brut on xapollegen els ocells s'hi reflecteix, malgrat tot, el cel. I ella ho accepta i d'alguna adolorida manera pot ser, finalment, feliç. Quan vaig trobar això vaig quedar descansat, i és així com vam muntar-ho.

SÍLVIA BEL: Una cosa que jo penso que està molt bé és això que va trobar el Pepitu. És a dir que, com tu havies dit alguna vegada, a la novel·la hi ha un moment en què ja ha passat la guerra, i aleshores se centra molt en la història de la seva filla, del nuviatge, de la postguerra, del franquisme, del dia a dia d'una Colometa que ja ha passat l'etapa més dura de la seva vida, que ja està de tornada de les misèries, i llavors així aconseguia que hi hagués una mica més de continuïtat, que la funció tingués... estigués més... no trobo la paraula...

ENRIC BOU: Una relació especular entre la primera part i la segona part, potser...

SÍLVIA BEL: Que no passés que de cop i volta dius bé, ara ja ha passat la guerra i tot, i ara què ens estan explicant? Que això, en una novel·la, tu continues llegint, però en teatre hi ha d'haver aquesta continuïtat, perquè si no...

ENRIC BOU: Dius que fa deu anys havies tingut la possibilitat de fer un musical, oi?

JOSEP M. BENET I JORNET: Sí, tal com t'ho he dit, em van encarregar un musical sobre *La plaça del Diamant*.

ENRIC BOU: Llavors em pregunto si el fet d'haver començat a pensar en un musical, que dins del teatre és un altre llenguatge, si va influir en el muntatge en si, perquè tu no ets el director, però em pregunto per què tu d'una manera o d'una altra hi vas intervenir, o vas posar els materials d'aquella manera, va influir... Algunes de les crítiques deien que una obra tan intimista s'havia convertit en alguna cosa tan estil Broadway. Em pregunto si això potser va tenir algun pes en la teva adaptació.

JOSEP M. BENET I JORNET: De fet, la primera vegada que em van demanar un musical era per estrenar-lo al Tívoli, que és un escenari força gran també, i, per tant, havia de ser alguna cosa que demanava ser «grossa». Aleshores em van dir «que sigui gros, que sigui gros», però de sobte el projecte va desaparèixer. I després, al Nacional, quan em van proposar de fer una adaptació per a la Sala Gran, també em van dir «que sigui gros, que sigui gros». A més, la cosa corria pressa. Però per sort ja tenia els esquemes aquells, els que havia trobat enfrontant-me al musical fallit, i aquests esquemes em van anar la mar de bé, no vaig tenir cap problema. En

realitat, prefereixo que a la fi hagi estat una obra de teatre normal i no un musical, perquè els musicals tenen una cosa i és que el text ha de ser molt sintètic, perquè la música allarga molt més les coses, i els llibrets d'òpera, què he de dir, es veuen obligats a sintetitzar molt l'acció dramàtica. En canvi aquí, fent teatre de «prosa» ens vam poder deixar anar.

SÍLVIA BEL: Ara deia el Pepitu això «que em demanaven que fos gran, gran», perquè a la Sala Gran, quan fas teatre, t'has d'adaptar a l'espai que tens, i això no vol dir que hagi obligatòriament de deixar de ser fidel al que estàs explicant a la història, a la novel·la, a l'adaptació. Les Colometes que jo havia vist abans eren dues. En el muntatge que havia fet el Joan Oller de *La plaça del Diamant* les actrius eren una mica la veu d'ella en tres edats diferents, amb tres actrius estupendes, i a mi em va agradar moltíssim. El que passa és que el muntatge que em vaig trobar era molt diferent perquè era *acting*, o sigui, la Colometa posada dreta i vivint en el present totes aquelles coses, i no explicant-ho des d'un lloc imaginari. I l'altra adaptació era la pel·lícula amb la Sílvia Munt, que jo l'havia vist feia molts anys i m'havia agradat molt en el seu moment, perquè ella donava aquells silencis, aquella cosa d'una Colometa que observa molt, escolta, està al cas de tot, però imposa poc la seva opinió, i que és més de mantenir-se al marge... I, és clar, això, un personatge protagonista a la Sala Gran, era perillós; jo vaig pensar: pot quedar com una ànima en pena aquí al mig. Perquè, és clar, la càmera t'agafa la cara en primer pla, els ulls, i ja ho pots dir tot, tens tothom a favor, el que està mirant la pel·lícula t'està veient a tu, però en aquell escenari immens, si no es produïa ben bé que el focus estigués molt ben dirigit a tu... i tot i així es perdia totalment. Llavors jo vaig voler fer una Colometa que tingués una part més salvatge, no sent infidel a la novel·la, perquè jo crec que el personatge és una dona resistent, que aguanta mentre tots van morint, i ella aguanta i és una supervivent, i que, per tant, té una part salvatge, perquè si no moriria com els altres. Però vaig intentar, en el moment, per exemple, en què decideix amb el sulfumant matar els nens i tot, treure-li una mica la bèstia al personatge, i donar-li una mica de cos.

ENRIC BOU: Més dramatisme.

SÍLVIA BEL: Sí, una mica més de dramatisme... I sobretot perquè la Sala Gran, com deia el Pepitu, és una sala que exigeix una gran presència, tant per part de l'adaptació com per part de l'escenografia com per part dels actors. Llavors és una màquina que demana treure una mica la bèstia allà, si no ningú no et veu, els que estan darrere de la fila 12 ja ni et veuen... I això és el que jo vaig provar de defensar d'aquest personatge que en molts moments es manté al marge, però donant-li com una presència més enllà d'aquest quedar-se al marge, donar-li un caràcter una mica

més fort, de «jo sóc», «jo callo les coses perquè sé que no toca dir-ho» o «perquè ara m'estimo més mantenir-me al marge, però a dins»; i darrere de tot això hi ha una dona salvatge, que en un moment donat surt, de tant en tant. I no vaig voler fer un personatge que està sempre només al marge de tot i observant i deixant que les coses passin, sinó un que de tant en tant treu també una mica de força...

JOSEP M. BENET I JORNET: Al marge, empassant-se...

SÍLVIA BEL: Sí, empassant-se les penalitats.

ENRIC BOU: Parlaves del silenci, en la versió cinematogràfica.

SÍLVIA BEL: A la versió cinematogràfica aquell silenci és la mirada i ho diu tot, perquè, és clar, et posen la càmera aquí i ja no has de fer res més.

ENRIC BOU: La comparació és molt exacta. El primer pla contra tota la immensitat de la sala.

SÍLVIA BEL: Llavors, allà, empassar-s'ho més enllà de la fila 12, per molta gent pot ser preguntar-se què està fent aquella noia, on és la Colometa? I llavors et demana una manera de posar-te en el personatge diferent, que no vol dir que sigui infidel a la novel·la, simplement és treure aquesta cosa d'empassar-se per una altra banda, o sigui, demostrant que calla perquè vol, no perquè no hi és. I de tant en tant traient-la una mica, quan feia allò del sulfumant, o quan deia aquell text tan bonic de l'església i el fum i tot allò. Jo crec que allà, la Rodoreda, quan escriu la novel·la... hi ha una mica de *La mort i la primavera*, i tot aquell altre vessant tan terrible que ella sap escriure aquí apunta una mica, i crec que la Colometa és un personatge que allà està totalment en rebel·lió contra el que està passant i amb els morts que l'envolten, de la gent amb qui ella ha crescut i que ja no hi són, hi ha un punt de rebel·lia en tot allò, i ara agafo el sulfumant... El que passa és que moltes vegades quedem influenciats per coses que hem vist, adaptacions que s'han fet, i creiem que allò és la novel·la, i a vegades es pot sortir del que hem vist per donar una altra visió a la novel·la, que és el que una mica vam fer nosaltres.

ENRIC BOU: Tu, com a lectora de la novel·la, va haver-hi alguna cosa que vas poder subratllar més o en què vas intentar posar més èmfasi, fins i tot potser influir el director per fer algun canvi.

SÍLVIA BEL: Jo quan vaig llegir la versió teatral vaig trobar-hi tota la novel·la, o sigui, hi era tot, i llavors, és clar, a la novel·la hi havia coses que no eren a la versió

perquè no hi cabien, evidentment no es podia fer tota la novel·la, i d'aquestes coses les que em servien per poder actuar amb la versió que jo tenia, les utilitzava, i les que no, fora. Perquè, vull dir, igual que en la versió no hi cap tot, en la interpretació tampoc; llavors si hi havia coses que obviava la versió jo les obviava com a personatge. Alguns aspectes, tot i que no hi eren, els vaig utilitzar per donar més riquesa al personatge, i així subratllar moments. Per mi, un moment de la Colometa era aquest, el que decidia, que també és un moment en la novel·la. I també vaig aprofitar de la versió aquesta cosa que explicava dels personatges de quan ella es rebel·lava. La situació com a actriu era molt forta, perquè jo interpretant aquest personatge, quan arribava al final i veia la meua filla casant-se amb el Vicenç, que era el Mateu, jo no havia de fer res perquè m'ho creia de veritat; que havia passat la guerra, jo ho veia de veritat, m'emocionava veure'ls ballar i tot això perquè ho havia viscut de veritat, no m'ho havia d'imaginar, realment havíem viscut tot allò...

ENRIC BOU: Molt bé, i per acabar. Al començament he dit que el teatre de la Rodoreda ha estat la gran descoberta dels últims anys. Com a autor teatral, com a actriu, què és el que us interessa, a banda de *La plaça del Diamant*, del món teatral de Rodoreda? Què us atreu, que us interessa del que heu vist o llegit?

JOSEP M. BENET I JORNET: Per mi, encara que sigui una obra, diríem, menor, *La senyora Florentina* és una petita peça mestra de teatre. I que a més a més, quan es va fer, va ser molt ben rebuda. Està molt ben construïda, té tot el món d'ella posat allà, hi ha la Florentina, hi ha la Serafina, hi ha personatges esplèndids. És clar, aquelles èpoques eren unes èpoques que el teatre aquí, a Barcelona, a Catalunya en general, estava molt malament i dubto que ella realment es plantegés fer una carrera d'autora de teatre. Però de la mateixa manera que havia fet poesia i havia fet fins i tot pintura i havia fet sobretot narrativa, doncs aquesta dona, que tenia moltes més mans de les que a vegades pensem, també temptejava amb el teatre. Penso que, si hi hagués hagut un teatre com el que hi ha avui a una ciutat com Barcelona, és possible que ella s'ho hagués plantejat més de debò, fer una carrera com a autora teatral.

No va ser així. Però almenys es va permetre temptejar. Era una dona molt atrevida, havia llegit molt, havia vist moltes coses, i tant en la pintura, com en la narrativa, com en tot, recollia els aires de la seva època, el teatre de l'absurd, per exemple, encara que el concepte «teatre de l'absurd» avui ja tenim paït que no vol dir res. Però en tot cas va experimentar aquest teatre diferent, aquest teatre en el qual el realisme desapareix i en què les construccions no tenen per què ser convencionalment dramàtiques, no han de tenir una lògica directa, sinó que poden anar per un altre cantó. Té clar una sèrie de valors que són molt interessants, però que són difícils de portar dalt de l'escenari. Però de tota manera, veient la Serafina i veient algun altre text seu, penses en això, penses en la possibilitat que si ella hagués estat

en un ambient, en un entorn que l'hagués ajudat, un entorn més fàcil... Vés a saber si no li hauria fet gràcia provar una carrera teatral més contundent.

ENRIC BOU: Això surt una mica de l'epistolari del Sales, i és extraordinari com parla del teatre com una cosa que claríssimament li interessa, però és el que dius tu, que no hi havia un mercat. No és fins molt al final de la seva vida quan li van fer un espectacle al festival de Sitges.

JOSEP M. BENET I JORNET: Quan va fer coses de televisió, quan s'hi va fer *Aloma*, es va mostrar realment interessada, ho va seguir tot molt de la vora...

ENRIC BOU: El gran drama, i tu ho saps millor que ningú, el gran drama de l'autor teatral... El poema el fas, el recites, el que sigui, però l'obra teatral fins que no la representes és molt difícil saber si funciona o no.

JOSEP M. BENET I JORNET: No té cap sentit.

ENRIC BOU: Per tant, en no haver-hi un mercat, malament. Però les tenia i de fet el Sales continuament l'està punxant «fem aquell volum, les peces teatrals, l'autora de *La senyora Florentina*», sempre punxant-li a veure si s'anima.

SÍLVIA BEL: Jo conec poc la seva obra de teatre. He llegit *Un dia* i després *La senyora Serafina* també, ai, *La senyora Florentina*, la Serafina és la criada, i també penso igual que el Pepitu, que aquesta obra, doncs, per mi, és la millor entre cometes, perquè només he llegit aquestes dues. I jo suposo que, en el fons, el teatre permet al que escriu que els personatges de la novel·la o de l'obra volin una mica més enllà de les planes dels llibres. I sempre hi ha una cosa, com deia el Pepitu, i és que ella tenia un gran interès per veure el seu món representat en un altre mitjà; per això li agradava molt quan feien *Aloma* per televisió, i suposo que, quan van fer l'adaptació en cinema de *La plaça del Diamant*, també la va seguir molt de prop.

JOSEP M. BENET I JORNET: Molt, molt, molt. Hi va intervenir ben directament, tinc entès. Va ser ella qui, contra les opinions escèptiques, va gairebé exigir que la Colometa fos la Sílvia Munt.

ENRIC BOU: Va triar la Colometa i tot.

JOSEP M. BENET I JORNET: Però a matar. La Sílvia no havia fet gairebé res, només una mica de dansa i petites coses teatrals. Però a la Rodoreda li van plantar diverses candidates i va dir «aquesta», i «aquesta». No sabem per què va dir «aquesta», no

sabem per què va escollir una noia que no havia fet gairebé res. «Aquesta, ha de ser aquesta.» Potser era per la mirada de la Sílvia. I va encertar. La Rodoreda era una dona que tenia geni. I nas.

SÍLVIA BEL: Doncs és allò de veure que els personatges del teatre surten dels llibres i van una mica més enllà. Les seves novel·les s'han adaptat i igualment han volat molt, i aquests personatges com la Colometa, a part que s'han adaptat al cinema, han estat personatges han volat fa molt de temps que...

ENRIC BOU: Formen part de l'imaginari col·lectiu.

SÍLVIA BEL: Sí, exacte; però, bé, aquesta vegada també l'hem feta volar nosaltres al Teatre Nacional i amb molt de gust. I fora. I ha estat una experiència...

ENRIC BOU: Fora de Catalunya com va funcionar?

SÍLVIA BEL: Molt bé...

JOSEP M. BENET I JORNET: El que passa és que ens van donar uns dies espantosos.

SÍLVIA BEL: Però va anar molt bé. Jo tinc un record preciós de Madrid.

JOSEP M. BENET I JORNET: La gent va reaccionar, per mi, inesperadament, molt bé.

SÍLVIA BEL: I llegien. Vull dir que no és només que han vingut els catalans, no, la gent llegia els subtítols perquè jo els veia, veia com apujaven i abaixaven el cap. I la rebuda va ser molt maca, molt, més que en alguns llocs de Catalunya. Vull dir, molt bé, molt bé; jo vaig quedar sorpresa. I és això que diu el Papitu, que ens ho van posar en un pont i, ja ho sabem, quan és pont, tothom marxa.

ENRIC BOU: A Barcelona ens quedem tots a casa.

SÍLVIA BEL: Bé allà més perquè com que no hi ha mar tots se n'han d'anar, una estampida total. I l'estrena va ser durant un pont. El primer dia va ser el dia que menys gent hi havia; després cada vegada hi va haver més gent i cada dia, quan acabàvem, drets i braves, i molt bé. Jo, la veritat, és que vaig quedar encantada.

ENRIC BOU: Vau fer quatre interpretacions?

SÍLVIA BEL: Cinc. I molt bé, molt bé, i cada dia millor. Vull dir que cada dia més gent. I jo crec que, si ho haguessin organitzat d'una manera que no hagués coincidit amb un pont i fins i tot deixant-ho més dies, hauríem omplert el teatre segur, perquè vam tenir molt bona rebuda.

ENRIC BOU: Si poguéssiu canviar alguna cosa, què canviariéu?

SÍLVIA BEL: En el teatre jo crec que la clau del foc no la té ningú, encara que a vegades alguns ho voldríem, o ho voldrien. Però quan tu et fiques en un muntatge, en una història així on tothom té ganes que les coses surtin bé, tothom hi posa la seva part i es trien unes opcions. Aquestes opcions no es trien per anar contra la novel·la, si no és que es tingui molt mala idea, que en aquest cas no n'hi havia cap, o sigui, jo ho constato. Es trien unes opcions pel bé de l'espectacle, pel que sigui, és igual, no cal entrar-hi, i això són petits actes de valentia. Anem triant i anem escollint. Jo, que sóc actriu, evidentment el muntatge no està mai absolutament a les meves mans, perquè hi ha tots uns altres factors que influencien, però jo, després d'haver estat durant tres mesos a la Sala Gran defensant aquest personatge i aquesta funció, d'haver fet gira i d'haver estat a tants llocs, un cop vist, jo me n'alegro molt, d'haver pogut participar en aquest projecte.

No considero ni molt menys que fos un muntatge perfecte, perquè ja et dic que ningú té la clau, però crec que tots els que hi vam participar, els actors, el director, l'adaptador, fins i tot la gent del Teatre Nacional, tothom tenia moltes ganes d'explicar la història de *La plaça del Diamant* de la manera més neta i fidel possible, i amb la màxima honestedat. I això, almenys parlant per mi, és el que jo vaig fer. Agafar el personatge i defensar-lo fins a l'últim moment. Jo ara, a temps vist, simplement penso que no es pot canviar, simplement no tocaria res, ja està bé com estava.

JOSEP M. BENET I JORNET: Estic d'acord amb la Sílvia. Com a adaptador ja has fet la teva feina, vas a assajos però no a tants com voldries sovint, i veus tot allò que es mou, que fuig de les teves mans i que ara és, totalment, a les mans d'una altra gent, i, per tant, tu fas una mica el pòtol per allà, perquè no pots fer res, des-torbar més que no pas altra cosa. Però, en tot cas, si l'equip et deixa ser-hi, vulguis o no vulguis, i en el meu cas volent-ho sempre, t'impliques amb l'equip, estàs vivint l'abans del muntatge amb tota la gent de l'equip i, per tant, si hi ha algun canvi que s'ha de fer, doncs dius que sí, si has de treure alguna cosa també dius que sí. Penso que s'ha de fer... No has de dir «aquest text és perfecte i s'ha de fer tal com l'he escrit». I menys en una adaptació. Si s'ha d'afegir alguna cosa s'afegeix, si s'ha de treure, i això ho vam fer, es treu.

Però, en tot cas, estàs tan implicat que sigui quin sigui el resultat, però això passa amb aquest espectacle i passa amb tots, sigui quin sigui el resultat, com que

sé que tothom ha fet un esforç i com que a la meua manera formo part d'aquest esforç, i com que d'alguna manera se m'ha permès que estigui implicat amb tot el muntatge, doncs resulta que aquest és el muntatge que hem fet tots, i, per tant, també una mica, és el meu muntatge. I agradi o no agradi, vagi bé o vagi malament, ets responsable, no ja del text, sinó també de tot el muntatge. Vaja, millor dit, compartint la responsabilitat de tot el muntatge. Després, encara que alguna crítica s'enfadi una mica, si veus que el públic omple cada dia i s'apassiona i ovaciona cada dia... Què més vols?

SÍLVIA BEL: La millor, és clar, el teatre cada dia és un luxe.

JOSEP M. BENET I JORNET: ... I llavors sents que no canviaries res. Veus tota aquella gent que ha fet aquella feina, veus el director fent feina, veus un tramoista que ha fet aquella feina, veus l'il·luminador que ha fet aquella feina, veus el director, veus els actors... I allò t'ho estimes, allò és el que estimes, perquè tu també en formes part, i no pots apropar-t'hi, no pots allunyar-te'n, ets incapaç d'allunyar-te'n. I llavors dius no, per bé i per mal això és el que és i ha de ser així. L'objectivat queda per als altres, no pas per a mi, no pas per a l'equip que ha fet l'espectacle.

ENRIC BOU: Moltes gràcies per les vostres opinions sobre l'adaptació de *La plaça del Diamant*.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz