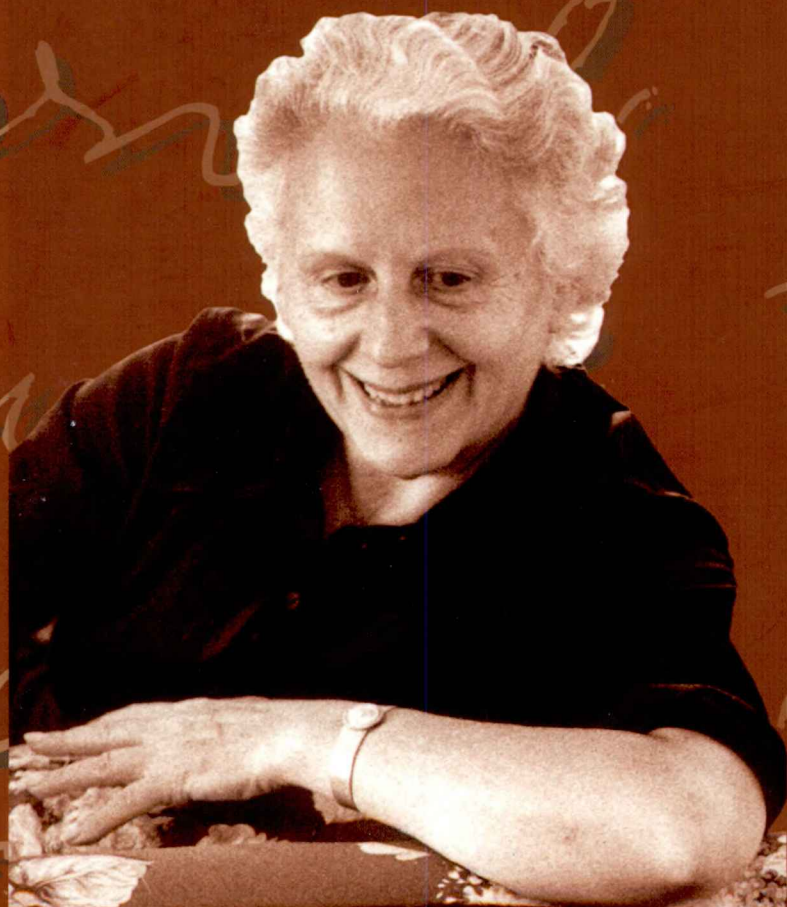




Mercè Rodoreda,

una poética de la memoria

Mercè Rodoreda,

una poética de la memoria

This One



PBA6-SBR-ZBN4

Patrocinio



CUATRECASAS



Mercè Rodoreda,

una poética de la memoria



Cataluña Hoy



Generalitat
de Catalunya



Comité de Dirección del programa Cataluña Hoy

Carles Duarte Secretario General
de la Presidencia
de la Generalitat
de Cataluña

Joaquim Triadú Comisario General
del Programa

Joan Guitart Presidente de la Agencia
de Patrocinio y Mecenazgo
de la Generalitat
de Cataluña

Marc Puig Director General
de Difusión
de la Generalitat
de Cataluña

Pere Ariño Responsable del Programa

Organización

CATALUÑA HOY
Comisario general
Joaquim Triadú

Responsable del programa
Pere Ariño

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
Presidente
Juan Miguel Hernández

Director
César Antonio Molina

**FUNDACIÓ
MERCÈ RODOREDA,
INSTITUT D'ESTUDIS
CATALANS**
Presidente
Manuel Castellet

Comisión Técnica
Joaquim Molas
Jordi Sarsanedas
Joan Triadú

Exposición

Comisariado

Joaquim Molas
Carme Arnau
Marta Nadal

Dirección

Pere Ariño

Coordinación

Marta Gironès
Jaume Benabarre

Delegada en Madrid

M^a Berta Morán

Proyecto Arquitectura

BP disseny SC
Maria Rosa Birulés y
Oriol Pardo
Benabarre & Associats

Diseño gráfico

Benabarre & Associats

© **Fotografías**

Alfa-Omega
Carme Arnau
Arxiu fotogràfic de l'Arxiu
Històric de la Ciutat de
Barcelona
Pilar Aymerich
Pau Barceló
Antoni Bernad
Biblioteca de la Universitat
de Barcelona (Pavelló de la
República)
Xavier Fabré
Fundació Mercè Rodoreda
Institut Amatller d'Art
Hispanic-Arxiu Mas
Marta Nadal
Guillermina Puig
Serra d'Or
Toni Vidal
Zardoya

Producción y montaje

Josep Nóbrega

Instituciones y empresas colaboradoras

Cercle de Lectors
Editrama
Figaro Films
Heralde
RTVE
Slot
Teatre Nacional de
Catalunya

Catálogo

Dirección

Joàquim Molas
Carme Arnau
Marta Nadal

Colaboradores

Maria Campillo
Mercè Ibarz
Eulàlia Miret
Abraham Mohino
M^a Berta Morán
Dolors Oller
Xavier Pla
Baltasar Porcel
Roser Porta
Montserrat Roig
Anna M. Saludes

Diseño gráfico y coordinación

Benabarre & Associats

Corrección lingüística

Servei de Correcció de
l'Institut d'Estudis Catalans

Traducción al inglés

Manners
QSL-Traduccions

© **Fotografías**

Carme Arnau
Arxiu fotogràfic de l'Arxiu
Històric de la Ciutat de
Barcelona
Pilar Aymerich
Pau Barceló
Antoni Bernad
Biblioteca de la Universitat
de Barcelona (Pavelló de la
República)
Xavier Fabré
Fundació Mercè Rodoreda
Institut Amatller d'Art
Hispanic-Arxiu Mas
Marta Nadal
Guillermina Puig
Serra d'Or
Toni Vidal
Zardoya

**Agradecemos especial-
mente la colaboración
de: Toni Baquer, María
Bermúdez de Cortázar,
Núria Folch de Sales, Pere
Gimferrer, Rosa Novell,
Baltasar Porcel,
Margarida Puig y herede-
ras de Montserrat Roig.**

© **Edición**

Fundació Mercè Rodoreda i
Institut d'Estudis Catalans
Carme, 47. 08001 Barcelona

**Diseño gráfico
y coordinación**
Benabarre & Associats

© **Textos**

Carme Arnau
Maria Campillo
Mercè Ibarz
Eulàlia Miret
Abraham Mohino
M^a Berta Morán
Marta Nadal
Dolors Oller
Xavier Pla
Baltasar Porcel
Roser Porta
Montserrat Roig
Anna M. Saludes

Primera edición: Abril de 2002

Tirada: 1.000 ejemplares

Fotoreproducción
Diacrom Fotomecánica Digital SAL

Impresión y encuadernación
Impreso en IGOL, S.A.
Sant Gabriel, 50. 08950 Esplugues de
Llobregat. Barcelona

ISBN: 84-923211-3-X
Depósito legal: B.17915-2002

Están rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento y soporte, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo comercial, la inclusión total o parcial en bases de datos y la consulta a través de la red telemática o de Internet. Las infracciones de estos derechos están sometidas a las sanciones establecidas por las leyes.

Índice

Presentaciones	8	Joaquim Triadú <i>Comisario general del programa Catalunya Hoy</i>
	9	Manuel Castellet <i>Presidente del Institut d'Estudis Catalans</i>
	10	Juan Miguel Hernández León <i>Presidente del Círculo de Bellas Artes</i>
	11	Joaquim Molas <i>Comisario de la exposición</i>
Tres imágenes de la escritora	12	Baltasar Porcel
	14	Montserrat Roig
	16	Dolors Oller y Carme Arnau
El tiempo histórico de Mercè Rodoreda	18	Maria Campillo
La diversidad de Mercè Rodoreda	38	Roser Porta
	44	Abraham Mohino Balet
	54	Mercè Ibarz
	62	Anna Maria Saludes Amat
Mercè Rodoreda o una poética de la conciencia literaria	70	Xavier Pla
La universalidad de Mercè Rodoreda: la escritura como alquimia	94	Carme Arnau
Una exposición como construcción visual	114	Marta Nadal
Cronología	130	M ^a Berta Morán Arroyo
Bibliografía	135	Eulàlia Miret Raspall
English texts	143	

Joaquim Triadú

*Comisario general
del programa Cataluña Hoy*

Desde que inició su andadura, el mes de enero del 2000, el programa *Cataluña Hoy* ha tenido una presencia viva y activa en el terreno de la promoción de la cultura. De hecho, el gobierno de Cataluña ha impulsado con decisión este programa para difundir la realidad de Cataluña en el resto del Estado y contribuir de esta manera, no tan sólo a su conocimiento, sino también al entendimiento mutuo. La buena acogida suscitada y la colaboración entusiasta de diversas comunidades autónomas, ayuntamientos y entidades privadas no hace más que refrendar la oportunidad del proyecto. Entre sus diversos objetivos, este vasto programa se ha propuesto también divulgar la obra y la figura de artistas e intelectuales catalanes prestigiosos: pintores, escritores... para ahondar en su conocimiento, o hacerlos descubrir al público español. Se trata evidentemente de un apartado de indiscutible interés y de gran atractivo, en el cual se enmarca la presente exposición centrada en la escritora Mercè Rodoreda.

En efecto, *Mercè Rodoreda, una poética de la memoria*, que se presenta en el emblemático Círculo de Bellas Artes de Madrid, es un claro exponente de la voluntad de profundizar en el conocimiento y la difusión de la cultura catalana. Y es que la lengua catalana cuenta con una literatura prestigiosa, que se ha caracterizado por la universalidad de sus mejores creadores, y para corroborarlo baste mencionar el nombre mundialmente valorado de Ramon Llull. Por otra parte, Mercè Rodoreda es la escritora más importante de la literatura catalana contemporánea y, también, la que ha logrado mayor proyección internacional; de hecho, su novela más conocida, *La plaza del Diamante*, se ha traducido a más de veinte lenguas y ha llegado así a muchos países y culturas bien diversas. Pero cabe destacar que Rodoreda es también autora de otras novelas de igual categoría —*Espejo roto*, *Cuánta, cuánta guerra...*— y de cuentos espléndidos que figuran en antologías internacionales de este difícil género literario. Y es que la autora, nacida en 1908, vivió muy de cerca los acontecimientos cruciales del siglo que acabamos de abandonar, de manera especial, dos guerras, la de España y la mundial, y un largo exilio, que la llevó a vivir primero en París y posteriormente en Ginebra. Fue, por lo tanto, una testigo privilegiada del siglo XX y en su obra, una obra de gran calidad literaria, se reflejan los rasgos que mejor lo representan. Y es que las vivencias de la autora, pero también sus amplias lecturas, fueron decisivas en la consecución de la profunda humanidad que caracteriza su producción, gracias a la cual ha conseguido llegar a lectores de tantos países.

La pretensión de esta exposición, de gran oportunidad, ya que se cumplen cuarenta años de la publicación de *La plaza del Diamante* (1962), justamente, es mostrar, hacer visible a través de un montaje especialmente apto para ello, cómo Mercè Rodoreda, profundamente enraizada en una ciudad, Barcelona, y en una cultura, la catalana de un momento de gran interés y vitalidad, pero también en un periodo histórico de enorme densidad y dramatismo, alcanzó una rotunda universalidad, gracias a su curiosidad, creatividad y ambición intelectual.

Manuel Castellet

*Presidente del Institut
d'Estudis Catalans*

Mercè Rodoreda, nacida en la arcadia del barcelonés barrio de Sant Gervasi, falleció en 1983 en la Costa Brava, en la rudeza de las montañas sembradas de alcornoques. Su vida, marcada por la influencia de su madre, de su abuelo, de las «rosas de color de carn» [rosas de color de carne], reflejadas en *Espejo roto*, pero también por su padre, por los libros, por Josep Carner, por el teatro, transcurrió por un exilio forzoso, por París, por el Barrio Latino, por el sufrimiento para poder escribir. «Una persona feliz no tiene historia», dijo. Una historia que prosiguió en Ginebra, para finalizar en Romanyà de la Selva. De donde los pájaros se la llevaron a las alturas, parafraseando sus propias palabras en *Cuánta, cuánta guerra...* «el día que es morir, els ocells se l'enduran cap a les altures, apa, apa, els uns estirant-lo els altres empenyent-lo... el deixaran damunt d'un núvol barcassa enfistonat de llum de color de perla» [El día que muera los pájaros se lo llevarán hacia las alturas, ¡hala!, ¡hala!, tirando de él unos, empujándole otros... lo depositarán sobre una nube barcaza ribeteada de luz de color de perla].

En su testamento, ocho años antes de su muerte, Mercè Rodoreda nombró al Institut d'Estudis Catalans heredero de la propiedad intelectual de su obra, una decisión que no ha sido única entre los intelectuales catalanes. De hecho, el Institut d'Estudis Catalans ha sido beneficiario de fondos bibliográficos y documentales de otros intelectuales ilustres, pero la confianza que le otorgó Mercè Rodoreda era excepcional, en el sentido que lo convertía en propietario de su obra. Merece la pena remarcar esta confianza de la autora, que el Institut agradece porque manifiesta que Rodoreda veía en la institución la firmeza y la garantía de un servicio continuado a la lengua y a la cultura catalanas.

En cuanto al compromiso que ello implicaba, en el año 1991 el Institut d'Estudis Catalans constituyó la Fundació Mercè Rodoreda, no sólo para gestionar los derechos intelectuales de la autora sino con la finalidad de velar por el estudio y la difusión de su obra. Y desde entonces la Fundació, regida por un Patronato y dotada de una Comisión Técnica, no ha dejado de trabajar con este objetivo.

La Comisión está formada por Joaquim Molas, Jordi Sarsanedas y Joan Triadú y con ellos integran el Patronato los miembros del Consejo Permanente del Institut, como miembros natos, el gerente y Margarida Puig, nuera de Mercè Rodoreda.

La Fundació convoca anualmente el Premio Mercè Rodoreda y unas ayudas para trabajos de investigación sobre su obra y su época, y tiene en curso dos colecciones: el «Arxiu Mercè Rodoreda», en el que se han publicado y se han de publicar obras inéditas o ediciones críticas, y la «Biblioteca Mercè Rodoreda», destinada a la publicación de estudios y trabajos diversos sobre la escritora y su obra, aparte de otras iniciativas, alguna de ellas en coedición, como el excelente álbum biográfico *De foc i de seda* [De fuego y de seda].

Todo ello es una clara evidencia de la decisión con que el Institut d'Estudis Catalans vela por el estudio y la difusión de la obra de una escritora excepcional, conocida por doquier —y aun no tanto como se merece— y la más destacada embajadora de la literatura catalana contemporánea.

El Institut d'Estudis Catalans, colaborando en esta exposición organizada por *Cataluña Hoy* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, desea mostrar algunos de los temas de reflexión de Mercè Rodoreda, como son los amores, las pasiones literarias y humanas, la guerra civil, el exilio..., hasta «tornar-se estrella» [volverse estrella], como ella misma escribe en *Aloma*.

**Juan Miguel
Hernández León**

*Presidente del
Círculo de Bellas Artes*

Una exposición sobre Mercè Rodoreda, considerada la escritora más importante de la narrativa catalana moderna, es fundamental para así poder comprender mejor la situación histórica, cultural e intelectual que llevó a Rodoreda al mundo de la literatura.

Las diferentes guerras que hubo en la Europa de los años treinta y cuarenta del siglo XX hicieron de Mercè Rodoreda una errante que huyó del horror gracias a la escritura —aunque también pintó. Su obra, con una técnica variada, nos presenta personajes muy diferenciados entre ellos por su tratamiento magistral de la psicología; todos tendrán un denominador común: el fracaso y la amargura. Eso sí, siempre con una sutil utilización del humor.

Por eso es un honor para el Círculo de Bellas Artes presentar en colaboración con *Cataluña Hoy*, la Fundació Mercè Rodoreda y el Institut d'Estudis Catalans, la exposición *Mercè Rodoreda, una poética de la memoria*, coincidiendo con la conmemoración de los cuarenta años de la publicación del libro *La plaza del Diamante*.

Joaquim Molas

Comisario de la exposición

Sin duda, uno de los grandes problemas pendientes de la literatura es su posible papel dentro de un sistema cultural que, como el nuestro, se rige por las leyes de la imagen. Más exactamente: su posible transformación, sin renuncias ni traiciones, en un objeto visual válido por sí mismo. O, si más no, su uso como tal. (La crisis de la palabra y su reforzamiento con ingredientes plásticos, propugnado por Apollinaire y Marinetti, es, aunque paralela, otra historia.) El cine o la televisión, por ejemplo, que se nutren a menudo de productos literarios, se limitan a sintetizar/reducir en imágenes la complejidad de sus tramas y personajes y, por lo tanto, paralizan la intuición del lector/espectador y, a la larga, su despliegue imaginativo. O, en otro sentido, se limitan a entrevistar a los autores, a dramatizar sus biografías o a debatir, en monólogos o tertulias más o menos animadas, sus virtudes. Por otra parte, los museos y las exposiciones monográficas, en la mayoría de los casos, inventarían referentes anecdóticos o convencionales (unos muebles, unas gafas, una máquina de escribir), ediciones, traducciones o manuscritos. La exposición que ofrece el Círculo tiene, pues, dos objetivos: 1) presentar al público de Madrid, insertas en su contexto histórico, la vida y la obra de Mercè Rodoreda, una de las novelistas peninsulares contemporáneas de mayor proyección internacional; 2) ensayar, dentro de sus posibilidades, su conversión en un objeto visual. De hecho, Rodoreda permite este tipo de experimento por muchas razones: 1) la intensidad de su vida, desgarrada sentimentalmente y, a la vez, históricamente; 2) su capacidad de seducción de las cámaras y la cantidad de fotografías conservadas, algunas de ellas de firmas eminentes; 3) la diversidad de sus campos de investigación, que van de la novela, el cuento y el soneto dantesco, pasando por el periodismo y el teatro, a la pintura; 4) el número y la variedad de ediciones y, sobre todo, de traducciones, incluso a los idiomas más remotos; 5) el relativo interés que su figura y su literatura han provocado en los medios plásticos. La exposición intenta beneficiarse de esta complejidad. Por ello, se ha construido, alrededor de vitrinas y plafones, una mínima escenografía de apoyo, dividida en tres planos, que recogen, superponiéndose unos a otros, el contexto histórico, el diálogo activo, o no, que la novelista sostuvo con él y, finalmente, su intimidad. O, a lo menos, su intimidad literaria. Y, para llenarlos, se han convocado no sólo los materiales ya consagrados por la tradición, si bien prescindiendo de los meramente anecdóticos, sino también los que, en principio, pueden potenciar su dimensión visual: pinturas, algunas de las ilustraciones más significativas, carteles y un maniquí, no sé si decir chiriquiano, vestido con la ropa que usó la actriz Rosa Novell en el estreno de una de sus piezas dramáticas. Materiales que se han completado con el pase de la versión cinematográfica de *La plaza del Diamante* y de dos vídeos, el de una entrevista realizada para TVE por J. Soler Serrano y el de una representación de *La senyora Florentina i el seu amor Homer* [*La señora Florentina y su amor Homero*]. Doy las gracias a los que han hecho posible la exposición y, con ella, el catálogo que pretende explicarla y, de alguna manera, perpetuarla. Al Círculo de Bellas Artes y a su equipo directivo, que acogió con entusiasmo la idea; al de la Fundació Mercè Rodoreda, del Institut d'Estudis Catalans, que desde el primer momento puso a nuestra disposición la riqueza de su archivo y, especialmente, a su bibliotecaria, Eulàlia Miret, y a su secretaria técnica, Marta Viñuales, y al programa *Cataluña Hoy*, de la Generalidad de Cataluña, y, más en concreto, a Joaquim Triadú y Pere Ariño, que, con su empeño, han logrado llevarla a término. Por último, doy las gracias a quienes han compartido conmigo la aventura: Carme Arnau y Marta Nadal, por su eficacia y dedicación, y Jaume Benabarre y su gente, por la finura del montaje. Y, *last but not least*, a Rosa Novell, por sus gestiones teatrales, y a M^a Berta Morán, que tuvo, hace ya un par de años, la iniciativa.

Tres imágenes de la escritora

Las entrevistas realizadas por Baltasar Porcel en 1966, por Montserrat Roig en 1973 y por Dolors Oller y Carme Arnau en 1980, de las cuales presentamos unos fragmentos, ofrecen una imagen de Mercè Rodoreda en tres momentos clave de su producción literaria: el de un nuevo inicio, el de plenitud y, finalmente, el de reconocimiento público a una obra ambiciosa y universal.

Mercè Rodoreda o la fuerza lírica



La escritora es una mujer baja, más bien delgada, de constitución, al parecer, débil. Su fisionomía es de una belleza correcta, piel fina y de matización rosada, frente amplia, con tres o cuatro largas insinuaciones de arruga. La nariz, un poco curvada; los ojos, azules. Un hecho importantísimo gravita sobre el rostro, sobre toda su figura: los cabellos, absolutamente blancos —me han dicho que a los treinta años de edad ya los tenía así—, más bien cortos, peinados con ondulaciones. Viste rigurosamente de negro: el contraste con el rostro es agudísimo. También las medias son negras, de esa malla de red y con bordados de arabescos, que hace un par de años aparecieron en revolucionaria moda. Falda negra, chaqueta negra de grandes solapas. Y una blusa como flamenca: blanca y de pecas redondas, oscuras y grandes que, en el cuello, se alborotan formando volantes.

En conjunto, una mezcla de reposo y de nervio, una apariencia que va de la inocencia a la firmeza. Probablemente la frágil semblanza femenina perfilada por los cabellos y ojos y esos arranques de risa camuflan la carga eléctrica que Mercè Rodoreda lleva dentro. Que a menudo se le manifiesta en la densidad pasional del acento, en su mirada grávida, en la seguridad incuestionable que, diría, tiene en sí misma. Exactamente en sí misma: en el acierto y en la fuerza de su instinto, humano y literario. Porque, cuando se sale de este campo y se enfrasca en ideas generales, queda aguada. Ella, protagonista de ella. Lirismo, sí, que nace de ella y le rezuma por doquier, que, hecho escritura, cabalga en un estilo de rápidas irisaciones, y bajo cuya simplicidad late un chorro de vida, de anhelos, una elegía, no como punto final, sino como catapulta creadora.

—Ha escrito novela y cuento. ¿En qué género cree usted que ha obtenido mejores resultados literarios? ¿Cuál de los dos medios expresivos le va mejor?

—Qué sé yo... Esto va según las temporadas. Mi libro *Veintidós cuentos*, publicado, me parece, en 1958, lo empecé en Burdeos en 1945 o 1946. Hacía años que no había escrito ni una sola línea. Salía de uno de esos viajes *au bout de la nuit* durante los cuales escribir parecía una ocupación espantosamente frívola: la huida de París, a pie, con algunos espectáculos alucinantes: incendio de Orleans, bombardeo del puente de Beaugency, con carros llenos de muertos... Dos años en Burdeos, viviendo... Al terminar la guerra escribí el primer cuento para una revista catalana que salía en México... Era como si no hubiese escrito nunca. Hice los otros sin saber dónde iba, por obstinación, por una especie de fidelidad a la vocación de mi adolescencia. Era como si tratase de caminar después de haber tenido una pierna rota y enyesada. El libro es muy desigual.

—¿Cuál era su estado de espíritu, en aquella reanudación literaria? ¿Quizá también de recuperación vital?

—El mundo de antes de la guerra me parecía un mundo irreal, y no me había recuperado aún. ¡Y el tiempo que tardé! Todo ardía por dentro, pero imperceptiblemente ya se iba volviendo un poco anacrónico. Y eso era quizá lo que más dolía. No habría podido escribir una novela aunque me hubiesen apaleado. Estaba demasiado desligada de todo, o quizá demasiado terriblemente ligada a todo, aunque eso pueda parecer una paradoja. En general, la literatura me daba vómito. Sólo toleraba a los más grandes. Cervantes, Shakespeare, Dostoyevsky... Estoy segura de que nunca he sido tan lúcida como entonces; quizá porque comía poco. Y dejé de escribir cuentos.

—¿Por qué razón?

—No por horror a la literatura, sino porque poco a poco se me paralizó el brazo derecho. Podía coser —de eso vivía—, desempeñar todos los quehaceres domésticos, lo que fuera, menos escribir. En cuanto cogía la pluma, el brazo me dolía, los dedos se me agarrotaban, y se me caía la pluma. Me duró cuatro años. Entonces fue cuando empecé a hacer versos. Como no podía someterme a un tratamiento largo y caro, fui tirando como si nada. Los versos, aun sin saber manejar la máquina, los escribía en una máquina prestada por unos amigos que habían regresado a Barcelona. Pulsaba las letras con un dedo. Al final el dolor se me pasó tal como había venido.

—Y volvió a la prosa...

—A los cuentos, pero tenía que vigilar, me excitaba enormemente; escribía tres horas, y, según como, tenía que pasarme tres días en cama: un desastre. En 1954 fui a Ginebra. Me puse a pintar siguiendo a Klee, como una condenada. Tenía que hacer algo que me gustase, junto a todo lo que debía de hacer a la fuerza, porque estoy segura de que, de no ser así, hubieran tenido que encerrarme. Ahora que ya hace tiempo que no pinto, me doy cuenta de que había hecho cosas muy bonitas. Me parece imposible.

—Particularmente, las biografías, las memorias, me apasionan. Continuemos. Ahora toca a la novela, ¿no?

—Sí, y para escribirla necesito mucho tiempo. Y, sobre todo, mucha tranquilidad. Hasta hace seis o siete años no se me han ido creando, un poco por azar, las condiciones necesarias. Yo escribo, en realidad, inspirada; bien o mal inspirada. Entiéndame: no quiero decir que me pase el día junto a un arpa. Pero para tomar empuje he de esperar un momento de gracia. Antes, la novela se ha ido haciendo relativamente sola, la he paseado por las orillas del lago, por el cine... Después me pongo a leer libros, que, por razones que ignoro, me resultan estimulantes; las *Confesiones* de san Agustín; *Ulises*, sobre todo al final, entre otros... Y un buen día me levanto y me pongo a escribir como una desesperada. Acabo en la cama medio enferma. Después de escribir *La plaza del Diamante* me pasé casi un año con unas cuantas crisis cardíacas. Hay capítulos de este libro, seguramente los más frescos, que los he escrito seis o siete veces.

**Yo escribo, en realidad,
inspirada; bien o mal
inspirada**



**Pero para tomar empuje
he de esperar un momento
de gracia**

Baltasar Porcel

Serra d'Or marzo de 1966

El aliento poético de Mercè Rodoreda

Mercè Rodoreda tiene el porte de lo que nuestros padres aún llaman una «señora», en la que la altivez, la distancia y una equilibrada ternura se mezclan tras una capa de recelo e ironía. Su piel, bronceada por el sol del verano, resalta bajo un pelo extremadamente blanco. Su rostro es aún bello, y dicen que de joven era muy hermosa. Mientras comemos en La Puñalada, restaurante de recuerdos y añoranzas de una Barcelona que ya no existe, observo sus manos pequeñas y sus menudos gestos. Su cuello es más bien corto, y un cimbreante pez, cabeza abajo, señala el inicio de su escote. Esa figura delicada, que lentamente y bajo el peso de la confidencia me va abriendo la memoria de su vida, esconde un carácter firme y una energía nada común. Su sonrisa, a medio hacer —que de vez en cuando estalla en una sonora carcajada, como un pájaro en primavera—, su aire nostálgico, sus ojos, que traslucen una profunda y arraigada tristeza, me llevan a pensar que Mercè Rodoreda tiene quizá un excesivo celo por esconder su presencia ante el mundo.

«Mi abuelo, cuando yo tenía nueve años, cogió una apoplejía, y mi madre quiso que yo me quedara en casa para ayudarlo. Ya no fui más a la escuela. Y me quedé sin saber dividir, porque eso ya no lo aprendí. Toda mi vida he conservado la pena por no poder estudiar. Al lado de mi casa había una residencia para universitarios, y cuando yo tenía catorce o quince años me subía a la terraza de mi casa, sólo para ver como leían o estudiaban mientras se paseaban por el jardín. Me daban mucha envidia. Mi adolescencia fue más bien solitaria. Yo era hija única y no tenía ningún amigo. Sólo leía y leía. Nunca tuve a nadie que me ayudara, que me orientara. Empecé a entrar en contacto con el mundo de la literatura gracias a que Puig i Ferrer me pidió si yo tenía alguna novela. Yo le di *Un dia de la vida d'un home* [*Un día de la vida de un hombre*], y entonces él me introdujo en el Club dels Novel·listes, donde iban Trabal, Pere Quart, Jordana, de quien me impresionó mucho una novela suya, *Una mena d'amor* [*Una especie de amor*]. Hacían tertulia y hablaban de literatura. Eran gente muy culta. Y es que durante la República había una auténtica vida catalana, más brillante. La gente entraba en contacto enseguida. Yo no sé qué hubiera sido de todos esos escritores si las cosas hubieran ido de otra manera... Quiero decir, en lugar de exiliarnos y tener que empezar de nuevo. Leíamos mucho y estábamos al tanto de la nueva literatura europea y americana. Luego, todo eso desapareció, nos dispersamos. Cuando volví por primera vez después de la guerra, en 1948, el aspecto de Barcelona era deprimente, siniestro. La gente caminaba triste y abrumada por la calle...»

Mercè Rodoreda es una mujer todavía bella, en la que la imperturbable fuerza del tiempo, como la erosión de los vientos, ha desgastado. Pero lo que más me inquieta no es ni la serenidad de su belleza, ni la tristeza de sus ojos, sino su sonrisa enigmática, distante en el tiempo y en el espacio de lo que le rodea. Como si guardara celosamente toda una vida repleta de secretos que, transfigurados, afloran en su obra bajo la máscara de la poesía.

—¿Qué es lo más importante en una novela?

—Es muy difícil de contestar a eso. Una novela tiene que reflejar la realidad. Pero tiene que tener una parte de fantástico, de irreal. Y ha de ser poética. Hay novelas de Dickens que parecen actuales; el principio de *David Copperfield*, por ejemplo. ¡Cuánta poesía hay en él! Tiene importancia el estilo, y no la anécdota, sino la forma. Yo no creo en el mensaje; cuando una novela es buena, no hace falta ponerlo; está en ella. Y los detalles también son muy importantes. Hay que elegir los que están más de acuer-

**Una novela tiene que
reflejar la realidad.**

**Pero tiene que tener una
parte de fantástico, de irreal.**

Y ha de ser poética

do con los personajes. Una novela no se puede escribir en una tarde. Es un largo proceso... Y dar la sensación del tiempo, una de las maravillas de Proust.

—Cuando leí *Dubliners*, sobre todo el cuento «Polvo y ceniza», me di cuenta de la relación que había entre *La plaza del Diamante* y el Joyce de la narración corta.

—¡Es que a mí *Dubliners* me gustó mucho!

—¿Qué autores la han estimulado más?

—Es muy difícil decirlo. ¡He leído tanto! La Woolf...

—¿La de *The Years* [*Los años*], por ejemplo?

—Sí, la Woolf está extraordinaria en *The Years* [*Los años*]. También algunos cuentos de la Mansfield; *Cumbres borrascosas*, de la Brontë, *Alicia in Wonderland* [*Alicia en el país de las maravillas*], que sirve para aprender a escribir con la cabeza.

—¿Está de acuerdo con la idea romántica de que es necesario sufrir para escribir bien?

—Siempre es mejor haber sufrido para poder escribir. Una persona feliz es alguien que no tiene historia. Aunque eso del sufrir es muy relativo. Yo, desde luego, me lo paso muy mal, sudo tinta china. Cuando escribo me encierro. Estuve siete meses para escribir *La plaza del Diamante*. Dos años, no seguidos, para *La Calle de las Camelias*. Luego quedo agotada físicamente. Llego a ponerme enferma y a meterme en cama.

—¿Qué prefiere, sus cuentos o sus novelas?

—No sé... Me gustaría haber escrito una novela que tuviera el tono de mis mejores cuentos, «Una hoja de geranio blanca». De *La plaza del Diamante* me gustan algunos trozos y sobre todo el final, que es tan bueno como «El señor y la luna» o «El río y la barca».

—Pasemos a un plano más íntimo. ¿Le da miedo la muerte?

—Esa es una pregunta muy grave. En principio, si uno tiene conocimiento, tanto miedo le da nacer como morir. Lo que pasa es que no te das cuenta de que naces. Y el solo hecho de nacer es algo trágico. La muerte, qué te diré, hija, es algo tan fatal como una tormenta de verano en pleno mes de agosto. Tanto si te da miedo como si no, te vas.

—¿Y a envejecer?

—No, envejecer me preocupó a los cuarenta años. Entonces pasé una crisis. Después la superé y ahora tanto me da que me salgan arrugas como volverme vieja. A medida que te vas haciendo mayor te alejas de los problemas de belleza personal y te dedicas exclusivamente a mirar, no a ti, sino fuera de ti misma. Además, tengo precedentes célebres con eso del envejecer. Fausto vendió su alma al demonio y ya ves para qué.

—¿Se siente religiosa?

—No, me siento cristiana, no católica; aunque lo sea en el papel, como todo el mundo en España. Pero no practico.

—Pero, ¿cree en Dios?

—Sí, y en momentos difíciles me he dirigido a Él y siempre me ha ayudado.

—¿Cómo son sus relaciones con la gente?

—Difíciles, porque la gente me da miedo. Eso explica mi temperamento solitario. Pero a pesar de ello creo que el mundo está lleno de buenas personas.



Montserrat Roig

Triunfo septiembre de 1973

La entrevista que nunca se publicó

En su casa de Romanyà de la Selva, Mercè Rodoreda conversó con Dolors Oller y Carme Arnau sobre su mundo literario.

D.O. Diga algo sobre su estilo...

M.R. No sé. Diré aquello tan clásico de «el estilo es el hombre»... No, considero que una cosa importante es adoptar un estilo indirecto. Si escribes explicando los sentimientos o las emociones de un personaje, no le ves. Ahora bien, si le haces hablar y explicarse, entonces le ves mejor, puede significar más cosas.

D.O. ¿Usted lee poesía?

M.R. He leído mucha, pero ocurre que se pasan épocas. Para leer poesía hay que estar en una especie de estado poético, no sé cómo decirlo, esto es muy personal. Yo he leído mucha poesía y pienso que te enseña a decir las cosas de una forma que hace que el estilo se vuelva interesante, porque, como te he dicho antes, la forma de decir las cosas es muy importante, es el todo.

C.A. Y, cuando estabas aquí, ¿ya eras lectora de poesía?, ¿leías a poetas catalanes?

M.R. ¡Tú dirás! Verdaguer, Sagarra, Guimerà... Me pasaba horas en casa, arriba y abajo, recitando versos en voz alta. Aquello de «vinyes verdes...» [viñas verdes...] y Carner. Carner es importante en mi forma de escribir y muy importante también para todos los escritores de mi generación. Hizo un gran trabajo, Carner es un señor importante, rehizo el idioma, más que Verdaguer. Verdaguer puso en circulación muchas palabras catalanas, pero Carner lo hizo más todavía. Y Riba, también fui lectora de Riba, aunque es más difícil.

D.O. En *Espejo roto* dice que la novela es un placer literario, un afán de superación...

M.R. Claro. Es una necesidad de salir, de expresarte. Puede ser el hecho de ser hija única, de estar muy quieta en mi casa, sin nadie con quien jugar. Ahora bien, debo decir que si no hubiera sido una persona introvertida, tal vez no habría escrito nunca, o si hubiera tenido un gran don de palabra..., porque cuando hablas, lo que dices ya está dicho, y ya no puedes rectificar..., en cambio cuando escribes, siempre puedes ir mejorando lo que dices, vas desgarrando papel y lo dices cada vez mejor, y te gusta cada vez más.

D.O. ¿Gustarse a uno mismo?

M.R. Sí. Y salir de casa, de un ambiente, salir..., abrir una puerta.

C.A. ¿Una liberación? ¿Crees que la novela se puede considerar como una catarsis?

M.R. Sí, eso es. La novela es una catarsis.

D.O. En sus novelas las figuras centrales son siempre mujeres. ¿Esto responde a un planteamiento feminista?

M.R. No. Yo creo que el feminismo es como un sarampión. En la época de las sufragistas tenía un sentido, pero en la época actual, en que todo el mundo hace lo que quiere, me parece que no tiene sentido el feminismo.

C.A. Cuando empezaste a escribir, el hecho de ser mujer, ¿no te creó ningún tipo de problema?

M.R. Al contrario. Siempre he considerado que una mujer tiene más ven-



La novela es una catarsis

tajas que un hombre: te consideran más, haces más gracia, tienes más puertas abiertas... Me da la impresión de que si una mujer es inteligente, es importante, no se puede hacer nada. Ya le pueden echar un galgo o cortarle las alas, no se puede hacer nada. Además, el papel de la mujer, que, en definitiva, es la madre del hombre, sí que es importante en el mundo, mucho más importante que el del hombre.

D.O. Pero en sus novelas, la mujer siempre está sometida a los deseos del hombre...

M.R. Sí. Pero esto es una fatalidad. Es así y no se puede ir en contra de ello. Es como el hecho de que siempre será la mujer la que tenga los hijos. No se puede hacer nada, es algo natural.

D.O. De todas formas, en sus personajes femeninos, la digámosle pasión amorosa siempre es como una losa que les cae encima, un agobio; nunca se vive como una exaltación, sino como una especie de desgracia, vivida con resignación y sufrimiento.

M.R. Una mujer enamorada se somete automáticamente al hombre.

D.O. ¿Su cuento «La salamandra» es un ejemplo de esta sumisión?

M.R. Yo siempre he dicho que «La salamandra» representa un complejo de culpabilidad.

D.O. Explíquelo un poco...

M.R. No, el complejo de culpabilidad de «La salamandra» no se puede explicar.

D.O. ¿Porque es demasiado metafísico o demasiado personal?

M.R. Porque es demasiado personal.

C.A. Por cierto tú también tuviste una época en que te dedicabas a pintar, ¿no es así?, ¿tienes los cuadros?

M.R. Sí, pasé una época en la que me divertía como una loca pintando. Pero empecé a tomármelo en serio y tuve que dejarlo porque vi que hubiera tenido que dedicarle más horas y que el escribir novelas se habría ido a paseo. Mientras fue un divertimento, estuvo muy bien, pero después tuve que dejarlo porque debía escoger y escogí la literatura.

D.O. El Premio de Honor es un reconocimiento a esta dedicación, ¿se lo esperaba?

M.R. No, fue una sorpresa, porque no sabía ni que corrieran rumores, y como en los años anteriores habían dicho que quizá sí, quizá no, pues ya no contaba con ello en absoluto.



El tiempo histórico de Mercè Rodoreda

Maria Campillo



Mercè Rodoreda, en los años de la guerra civil española

En el prólogo de la novela *Espejo roto*, publicada en 1974, Mercè Rodoreda revela su predilección por algunos temas y motivos literarios y manifiesta, también, una cierta distancia hacia lo que define como «el meu temps històric» [mi tiempo histórico]. La paradoja entre esta reserva y el uso del posesivo (que evita formas más neutras como, por ejemplo, «la época que me ha tocado vivir») es solo aparente y se explica en la justificación inmediatamente aducida: «L'he viscut massa» [Lo he vivido demasiado].

Ciertamente, todo el mundo vive en un tiempo histórico y, de alguna forma, pertenece a él. Pero cuando alguien confiesa, invirtiendo los términos de la pertenencia, que ha vivido «demasiado» el propio tiempo histórico admite, más que la inevitable aceptación de las condiciones que han determinado una vida, una intensa relación de intimidad. Consciente de ello, la autora afirma a continuación que la experiencia personal puede transformarse en literatura porque «una novel·la és, també, un acte màgic» [una novela es, también, un acto mágico]. Es una manera de definir las particulares relaciones entre la obra literaria y el universo interior de quien escribe. De quien escribe, dice, casi sin saber hasta qué punto le pesa el lastre de todo lo que ha vivido.

Porque Mercè Rodoreda vivió intensamente, «arriesgadamente» incluso, como declaró a Montserrat Roig, y una buena parte de la intensidad y del riesgo (no solo metafórico, en ocasiones real) cabe atribuirlo al peso de las circunstancias históricas que incidieron de forma muy profunda, para lo bueno y para lo malo, en su formación como escritora y en toda su trayectoria, en el tiempo de una vida especialmente inseparable de un tiempo histórico: «el meu temps històric» [mi tiempo histórico], el que dice *suyo*. Un peso compartido por los escritores de su generación y por los de la generación anterior, los que vivieron la guerra, o las guerras, el exilio y la postguerra. Podemos seguir también en ellos, de forma directa (en la escritura memorialística, en autobiografías y epistolarios), indirecta o transcendida (en la novela, en el teatro o en la poesía), las marcas del mismo lastre, presentes incluso cuando no se explicitan, o cuando se dan de forma indeliberada. En el prólogo a la última novela que Rodoreda publicó en vida, *Cuánta, cuánta guerra* (1980), la autora persiste en recordarlo: «En torno a la gente de mi época se da una intensa circulación de sangre y de muertos. Por culpa de esta gran circulación de tragedia, la guerra aparece en mis novelas más o menos, alguna vez puede que involuntariamente».

Es también frecuente, en los escritores que forman parte de la «gente de su

época», un sentimiento de pérdida y la consiguiente nostalgia que lo acompaña, ya que, como afirma también Rodoreda en el prólogo a *Espejo roto*, el peso de la nostalgia sólo recae sobre las cosas que se han vivido intensamente y que se acaban. Son generaciones que vivieron, conviene no olvidarlo, la etapa republicana, un momento irrepetible de esperanza política y de eclosión cultural. Porque la historia, como dijo Pierre Vilar, está hecha de lo que algunos querrían olvidar y de lo que otros no pueden olvidar y, a la luz de la escritura de posguerra (la que abraza desde la denuncia del presente a la memoria del pasado, la elegía o el mito), la Cataluña de los años treinta tiene un lugar privilegiado en el territorio privado de la experiencia personal y en el espacio general de la memoria colectiva.

Seguramente las terribles consecuencias de la guerra y de la derrota han contribuido a la idealización de un período no exento de problemas y conflictos, pero que, más allá de las realizaciones efectivas, que las hubo y muchas, tuvo para una mayoría un carácter claramente inaugural. Si no fue la patria «nacuda com l'hem somiada sos fills» [nacida como la hemos soñado sus hijos], para decirlo con palabras del poeta Josep Carner, pareció que podía llegar a serlo. De ahí el sentido de suspensión («Una esperança desfeta/ una recança infinita» [Una esperanza deshecha/ una pesadumbre infinita], diría Pere Quart en *Corrandes d'exili* [*Coplas de exilio*]) y de pérdida absoluta y total que acompaña la derrota.

Mercè Rodoreda sufrió esa pérdida, la de la Cataluña republicana. No solo la derrota de la guerra: la completa desaparición de un mundo al que no hacía mucho que se había incorporado activamente. Y sufrió también, directamente, la invasión alemana de Francia durante la Segunda Guerra Mundial, nueva edición de los bombardeos, la muerte, la miseria y el miedo que habían caracterizado el «ensayo general con todo» que fue, en buena parte, la guerra de España. Y asistió a las transformaciones que cambiaron la cara y el mapa de Europa. Vivió, pues, algunos de los mayores acontecimientos históricos del siglo XX, y éstos repercutieron de forma crucial sobre todos y cada uno de los aspectos de su existencia. Pudo considerar, en efecto, que los había vivido «demasiado».

La República

«Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, un aire, cada vez que me acuerdo, que nunca más he podido sentir. Nunca más» (*La plaza del Diamante*).

Cuando Companys proclamó la República desde el balcón del Ayuntamiento de Barcelona, la mañana del 14 de abril de 1931, Mercè Rodoreda tenía veintidós años.

El inmediato proceso institucional que comportó la restauración de la Generalitat y la aprobación, al año siguiente, del Estatut d'Autonomia, abrió un período que estableció unas condiciones favorables para la cultura catalana. Posibilitó el pleno desarrollo de las infraestructuras culturales iniciadas por Prat de la Riba y por la Mancomunitat (Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca

de Catalunya, Institució del Teatre, etc.), la creación de nuevas instituciones (como la Universitat Autònoma o l'Institut-Escola) y, también, la ampliación de las plataformas que, desde el final de la Primera Guerra Mundial y durante la década de los años veinte (a pesar de las trabas del período dictatorial), habían caracterizado la vida cultural catalana. La oficialización política de Cataluña revirtió muy positivamente en una sociedad en la que catalanismo, renovación pedagógica y modernización cultural iban de la mano. En la que las clases intelectuales y políticas jugaron a fondo la baza de la cultura como eje vertebrador de un país continuamente sometido al vaivén político, como demostrarían los hechos del 6 de octubre de 1934 y, sobre todo, los que siguieron al alzamiento militar de julio de 1936.

Puede verse una muestra de la expansión cultural, por ejemplo, en el ámbito de las publicaciones periódicas y de la vida editorial, que ya había recibido anteriormente un fuerte impulso con la proliferación de iniciativas y colecciones de todo tipo, que abarcan desde la edición de los clásicos catalanes y las traducciones de los grecolatinos de la Fundació Bernat Metge hasta la novelita sentimental, pasando por la literatura universal de todos los tiempos.

Así, a editoriales como Llibreria Catalònia, fundada en 1924, o Edicions Proa, se sumarían en los años treinta, entre otras iniciativas, las colecciones de novela de Josep Janés i Olivé («Quaderns Literaris» y «Biblioteca de la Rosa dels Vents»), quien publicaría, entre 1934 y 1939, dos centenares de títulos, de precio accesible, que combinaban la voluntad de recuperar la tradición autóctona (reediciones de autores del siglo XIX y principios del XX), la de poner en circulación los nuevos valores (Joan Oliver, Francesc Trabal, Xavier Benguerel, Salvador Espriu, Pere Calders) y la de divulgar la producción extranjera, especialmente la más moderna. Tuvo Janés la voluntad de ganar un público para la novela, sobre todo entre las clases medias y populares, y de ponerlo al día a través de traducciones encargadas a escritores profesionales. Pero son principios comunes al resto de editores; por ejemplo, la colección «A Tot Vent», de Proa, iniciada en 1928 y dirigida por Joan Puig i Ferreter, publicó más de un centenar de volúmenes, y gozó también de una nómina de autores, entre los catalanes y los extranjeros, muy variada y ecléctica. Entre los cuarenta y cinco autores no catalanes, traducidos por las mejores plumas, se encuentran desde Walter Scott, Balzac, Zola, Stendhal o Proust hasta Wilde, Duhamel, Schnitzler, Stefan Zweig, Alberto Moravia, Aldous Huxley o Jean Cocteau, pasando por los clásicos rusos. Contó, a su vez, con un público variado y de una gran fidelidad, que permitió grandes tirajes, en términos relativos a la población de la época, y reediciones. Algunos títulos todavía son emblemáticos, como el *Pickwick* de Dickens en versión de Josep Carner o *Crim i càstig* [*Crimen y castigo*] de Dostoyevski y *Anna Karénina* de Tolstoi, traducidos por Andreu Nin, en versión íntegra y directamente del ruso, cosa poco habitual en la mayoría de editoriales del momento.

Es oportuno recordar estas colecciones de novela porque en ellas se publicaron los primeros libros de Rodoreda, pero no son menos importantes las iniciativas en el ámbito de la poesía, el teatro, la música, la arquitectura, las artes plásticas y la vida científica o académica, que también tenían sus plataformas



L'OPINIÓ Serenitat!!
ORDRE!!

CIUTADANS!!

-La República ha estat proclamada a Barcelona

Macià, Ventura Gassol i Aiguadé, s'apoderen de la Diputació

Lluís Companys s'apodera de l'Ajuntament

Al·locució de Macià

En el moment que prometem l'Estat Català, en el regim de la República Catalana, en salutem amb tota l'unió i les desitjats sin presten la vostra col·laboració a sostenir-la començant proclamar-la en la vostra ciutat i preparant-la a defensar-la casat un crisi. Per la llibertat de Catalunya, per la germanor dels pobles d'Espanya, per la pau internacional exigim que s'observi dignitat.

El president de la Diputació
Francesc MACIÀ

DARRERA HORA:

Al entrar en premsa aquest número ens arriba la notícia que acaba de proclamarse la República a Madrid

L'hora de la llibertat

CATALANS!!

Cal defensar la República VISCA CATALUNYA!

Preu: 10 cèntims. Núm. 150

Proclamación de la Generalitat de Cataluña por Francesc Macià. Plaza de la República, actual plaza de Sant Jaume. Barcelona, 23 de Abril de 1931.

Bando de Proclamación de la República, surgida de las elecciones municipales del 12 de abril de 1931. Publicado por L'Opinió. Barcelona, Abril de 1931.



*Companys en un cartel de propaganda de
Front d'esquerrers. Barcelona, 1936.
Cristóbal Arteche.*

de difusión y sus publicaciones. Ni menos numerosas las derivadas del variopinto universo asociativo, que comprende entidades profesionales, deportivas y obreristas, ateneos y agrupaciones femeninas, que editaban además sus boletines (una profusión de *butlletins* [boletines] y *portaveus* [portavoces]), generalmente de periodicidad mensual.

Porque en la vida cultural catalana de esta época la prensa juega un papel fundamental. Sólo en Barcelona capital se publicaban, a mediados de los años treinta, además de los rotativos emblemáticos como *La Vanguardia*, nueve periódicos en catalán, de variadas tendencias ideológicas, y diversas revistas de alta divulgación, como *D'Ací i d'Allà* o *Mirador*. *Setmanari de Literatura*, *Art i Política*, el semanario más informado y cosmopolita que el país ha producido hasta nuestros días. Así, desde la alta cultura, representada por la *Revista de Catalunya*, reaparecida en 1934 y dirigida Josep-Vicenç Foix, hasta la sátira política (la más incisiva y polémica se escribía en el semanario *El Be Negre*), un amplio espectro de publicaciones periódicas permitía a los intelectuales ya consagrados (Carner, Foix, Carles Soldevila, Josep Maria de Sagarra, Maurici Serrahima, Josep Maria Capdevila, Joan Sacs, Josep Maria Planas, Rafael Tasis, Domènec Guansé, etc.), a los iconoclastas del Grup de Sabadell (Armand Obiols, Francesc Trabal, Joan Oliver) o a los más jóvenes (Joan Teixidor, Ramon Esquerra o Martí de Riquer), ejercer la crítica literaria y el debate cultural. Un debate centrado, sobre todo, en las necesidades de una sociedad moderna que se quería cultivada y europea y, por consiguiente, en los nuevos modelos estéticos, en la diversificación del mercado literario, en las formas de acceso a los diferentes sectores del público. Un debate que se producía, indistintamente, en las revistas especializadas y en las secciones de cultura de algunos periódicos (*El Matí* o *La Publicitat*, entre otros) que contaban con prestigiosas rúbricas de colaboradores. Una discusión, por ejemplo, tan estrictamente literaria como la que se produjo hacia los años treinta en torno al uso y las limitaciones del *flujo de conciencia*, circuló a través de revistas, periódicos y opúsculos; y del prólogo de Soldevila a una de sus novelas. Y no es ajena a la divulgación de Joyce o a la traducción de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, que aparecía en catalán sólo cinco años después de su publicación en inglés.

La Barcelona letrada donde emergió Mercè Rodoreda era la Barcelona de los debates civilizados y de las polémicas encendidas, de las redacciones de los rotativos y de las tertulias de escritores, de las conferencias de intelectuales extranjeros y de los actos reivindicativos y multitudinarios. Una ciudad donde la clase intelectual era, a la vez, próxima y respetada. Donde los visitantes forasteros se sorprendían de que una personalidad como Pompeu Fabra, a quien todo el mundo llamaba *Mestre* [Maestro], fuera reconocido y saludado por la calle. Cuando la autora hablaba, en la posguerra, de la «Barcelona catalana» que ella había conocido, no se refería solamente al hecho de que la lengua fuera usada con naturalidad en la calle o en los ámbitos familiares o laborales, sino a la existencia de una vida civil y cultural catalana, de una atmósfera, que desapareció con la victoria franquista.

A esa República de las letras perteneció, quiso pertenecer (y lo consiguió) Mercè Rodoreda, menos preparada que otras mujeres de su época, como por ejemplo

Maria Teresa Vernet o la que fue su amiga en el exilio, Anna Murià, quienes sostuvieron en los primeros treinta una de las plataformas culturales femeninas más importantes, el Club Femení i d'Esports de Barcelona. Pero su deseo de escribir y su voluntad de participar en la vida cultural propiciaron su incorporación a un mundo con el que estableció, enseguida, una profunda complicidad. Muestra esta complicidad su actividad periodística, especialmente las entrevistas a escritores que aparecieron en la revista *Clarisme*, y la revelan también sus cuentos infantiles de *La Publicitat*, ilustrados por Avel·lí Artís-Gener o algunas de sus primeras novelas, *Un dia de la vida d'un home* [*Un día de la vida de un hombre*], *Crim* [*Crimen*] o *Aloma*. La revelan las dedicatorias a Josep Carner (y el influjo de su traducción de *Alicia en terra de meravelles* [*Alicia en el país de las maravillas*], de Carroll, en los cuentos infantiles), las respuestas y alusiones a Francesc Trabal (en las tres novelas citadas), a Joan Oliver, a Cèsar August Jordana (el protagonista de *Un dia...* lee la columna de Jordana de *L'Opinió*, *Aloma*, una de sus novelas). En *Crim* [*Crimen*], parodia escrita desde la órbita del Grup de Sabadell, aparecen en clave todos los componentes del grupo, además de otros representantes de la vida cultural o científica. Rodoreda cuenta con que los lectores los reconocerán en los personajes. En otro tono, pero en la misma dirección, es también reveladora la presencia que parecen tener Ramon Llull o la poesía de Carner en el limitado universo de la joven protagonista de *Aloma*.

El mundo literario en el que ingresó Mercè Rodoreda era, también, un mundo de complicidades. Sin la fuerza y el impulso que le suscitó sería difícil entender su tenacidad de continuar escribiendo, pese a todas las dificultades, durante un exilio que duró más de treinta años.

La guerra

«Vino lo que vino, como algo que tenía que ser muy corto»
(*La plaza del Diamante*).

En los dos años y medio que duró la guerra, Mercè Rodoreda desplegó una actividad civil y literaria considerable; y en buena parte de su producción de la época las dos nociones no pueden separarse. Su participación en la mayoría de iniciativas llevadas a cabo por la intelectualidad y en las plataformas que crearon para responder a las demandas del momento se debe, también, a su vinculación al sector que tuvo mayor protagonismo cultural durante el período.

A principios de 1936 se había fundado el Club dels Novel·listes, impulsado por Trabal y bajo los auspicios de la Editorial Proa. La entidad, que contaba con un comité directivo del que formaba parte Rodoreda, fue reconvertida por el propio Trabal, poco después de ser sofocada la rebelión militar, en un organismo más amplio que agrupó la mayoría de profesionales de las letras. Así, en una reunión de principios de agosto de 1936 se acordó constituir la Agrupació d'Escriptors Catalans y se envió un escrito al presidente de la Generalitat manifestando la adhesión de la entidad a las instituciones republicanas y al gobierno de la Generalitat.



Milicianos de la CNT-FAI. Julio de 1936.

Firman el papel los miembros de la comisión fundadora y organizadora, encabezados por Trbal, entre los que se encuentran Rodoreda, Joan Oliver o Xavier Benguerel. El primero de sus presidentes fue C. A. Jordana, pero lo fueron también Joan Oliver, Josep Lleonart y Pere Calders. Entre las funciones de esta asociación, oficializada a finales de agosto, y de inmediato inscrita en la UGT, se encuentra la de ordenar el régimen editorial, organizar las bibliotecas del frente y ocuparse de la propaganda cultural en los medios de comunicación. O colaborar en las colecciones de opúsculos de divulgación, como los que publicó el

*Carabineros y milicianos pasando por la calle Ancha.
Barcelona, 19 de julio de 1936.*



Comissariat de Propaganda. La Agrupació d'Escriptors Catalans debe una parte de su alta nómina de asociados a la sindicación obligatoria (en el homenaje a las Brigadas Internacionales de octubre de 1938 constan 180 afiliados, muchos más que los inscritos en el Grup Sindical d'Escriptors Catalans, de la CNT), pero lo que podía haber sido simplemente un sindicato se convirtió, gracias a su intervencionista núcleo directivo, en una pieza clave del tramado cultural.

En realidad, fue la plataforma inicial más efectiva en la articulación del compromiso de la intelectualidad catalana. Posibilitó otras iniciativas posteriores y ejerció una función cohesiva entre diferentes sectores del mapa cultural: entre las actuaciones institucionales, de la Conselleria de Cultura (a cargo primero de Ventura Gassol, después de Antoni Maria Sbert y finalmente de Carles Pi i Sunyer) o el Comissariat de Propaganda, que dirigía Jaume Miravittles (y en el que Rodoreda trabajó como administrativa), las derivadas de los partidos, sobre todo del reciente PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), y las promovidas por otras organizaciones. Algunas de ellas previas al conflicto, como l'Associació Intel·lectual per a la Defensa de la Cultura, fundada a finales de 1935, que se incorporó como sección catalana a la Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura, creada en Madrid el verano de 1936. La Agrupació d'Escriptors configuró, a través de la prensa ya existente y de las revistas de nueva creación (como *Mirador*, en una nueva etapa, *Moments* o *Nova Ibèria*, que el Comissariat editaba en cuatro lenguas), de la radio y de los actos públicos, las bases y los términos del com-

promiso de la intelectualidad catalana en la defensa de la cultura, particularmente amenazada por la ideología de los sublevados. La propia Rodoreda expresa esta amenaza en una de las conferencias radiofónicas de la entidad (se efectuaron casi diariamente hasta enero de 1939), emitida el 22 de octubre de 1936 y publicada al día siguiente en *Treball*, el periódico del PSUC. Este hecho resulta significativo, porque el tema de la conferencia, «La dona i la revolució» [«La mujer y la revolución»], está relacionado con el controvertido asunto de la intervención femenina armada en los frentes, y la autora suscribe la posición que prioriza otras



*Columna de milicianos camino del frente de Aragón.
Paseo de Gracia, Barcelona, 19 de Julio de 1936.*

formas de combate. Sin olvidar inscribirlas en el contexto general de la defensa: «És per Catalunya, sobretot, que lluitem, per aquest immens esperit de catalanitat irreductible, per la nostra llengua que ha estat i serà la més tallant arma de combat, per la nostra Universitat, per la nostra cultura, per un demà ple d'esperances en el qual el malson que vivim serà un record tan vague per als que vindran com el de la passada guerra gran per a mi. Però en el qual honorarem tots els herois anònims que han caigut en la lluita privats de recollir-ne els fruits, ells, que ens hauran donat la victòria a canvi de la seva vida» [Luchamos sobre todo por Cataluña, por ese inmenso espíritu de irreductible catalanidad, por un mañana lleno de esperanzas en el que la pesadilla que vivimos será un recuerdo tan vago como es, para mí, el de la gran guerra. Pero en el que honraremos a todos los héroes anónimos que han caído en la lucha privados de recoger sus frutos, ellos, que nos habrán dado la victoria a cambio de su vida].

Desde el primer momento, el discurso intelectual predominante insiste en que la defensa de la República representa la defensa de la cultura catalana, no de una u otra orientación sino de su misma posibilidad de existencia: la continuidad de su tradición, de la lengua y de las instituciones. Esta idea preside, y reúne en un territorio común, las iniciativas ideológicas y estéticas más renovadoras y las más continuistas; las conferencias y las lecturas de poesía de guerra del Casal de la Cultura, espacio de encuentro con los escritores españoles refugiados; los homenajes a escritores clásicos catalanes y extranjeros; la ponencia

*Cartel del Comissariat de Propaganda.
Barcelona, 1936. Martí Bas i Blasi.*

colectiva del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, pronunciada en Valencia en julio de 1937, en una sesión presidida por Pompeu Fabra; los textos de Carles Riba leídos en las sesiones internacionales del PEN Club. Así, la agregación de fuerzas, impensable en el ámbito político, permitió en el de la cultura la formación de un frente numeroso y muy activo, que se manifiesta a través de orientaciones y plataformas diversificadas pero al mismo tiempo complementarias. Es, en toda regla, un frente cultural de intelectuales, como bien reza el subtítulo del mejor semanario del momento, *Meridià. Setmanari de literatura, art i política. Tribuna del front intel·lectual antifeixista*, aparecido en enero de 1938 bajo los auspicios del PSUC pero con una redacción, en la que figuraba Joan Oliver, que admitió un amplio espectro de colaboradores y propició el debate ideológico y cultural más representativo del momento.

Un frente que respondía, también, a una necesidad politicocultural que se había incrementado a partir de las gravísimas consecuencias que para la sociedad catalana y para el gobierno de la Generalitat tuvieron los sucesos de mayo de 1937. El episodio, que abrió una brecha irreconciliable entre dos sectores, de un lado, la CNT y el POUM (Partit Obrer d'Unificació Marxista) y, del otro, los comunistas del PSUC y la Generalitat, supuso una considerable pérdida de competencias para el gobierno autónomo y ello produjo un malestar muy generalizado. Lo demuestra, por ejemplo, el *Manifest dels intel·lectuals de Catalunya* [*Manifiesto de los intelectuales de Cataluña*], redactado por Carles Riba, publicado en la prensa y avalado por muchas y muy significativas firmas. En otro orden de cosas, no es superfluo recordar que, después de la desaparición de Andreu Nin (POUM), a quien Rodoreda había conocido a través del Club dels Novel·listes, nadie se atrevía a hablar de él en público, con la excepción de Anna Murià, que escribió un cauto artículo en el *Diari de Catalunya* alabando sus traducciones. La verdad sobre el asesinato de Nin a manos de agentes soviéticos no se ha conocido completamente hasta nuestros días.

En el cambio de gobierno de finales de junio de 1937, accedió a la Conselleria de Cultura Carles Pi i Sunyer, quien impulsó la definitiva confluencia entre el ámbito institucional y los escritores con la creación, en otoño de 1937, de la Institució de les Lletres Catalanes, el organismo más prestigioso de la vida cultural del período. Concebido como plataforma de actuación al margen de partidos y sindicatos, presidido por Josep Pous i Pagès, con Carles Riba como vicepresidente y Trabal como secretario, congregó, entre miembros numerarios, secretariado y colaboradores, las personalidades más valiosas del país en el ámbito de la literatura, la filología, la historia y el pensamiento. Convivían los más altos prestigios (Pompeu Fabra, Jordi Rubió, Lluís Nicolau d'Olwer, Antoni Rovira i Virgili, Ferran Soldevila, Joaquim Ruyra, Josep Maria Capdevila o Gabriel Alomar) con un grupo de base, que procedía del núcleo de la Agrupació d'Escriptors Catalans. Oliver y Jordana fueron miembros adjuntos en el nuevo organismo; Mercè Rodoreda ingresó en él como parte del secretariado dirigido por Trabal y formado, también, por Armand Obiols, Xavier Benguerel, Lluís Montanyà y Anna Murià. Le correspondieron a Rodoreda las funciones de colaboración y de corrección de originales en la sección de relaciones interiores, en la de ediciones y en la de revistas.

La Institució de les Lletres llevó a cabo una gran actividad, que abraza des-

feu

tancs... tancs... tancs...!



mar
bas
del
S.D.P.

QUE SON ELS
VEHICLES

DE LA VICTORIA



Les milícies us necessiten!



ATLANTIDA. AG. P. DE LA REPUBLICA 347-52636 BARÇA

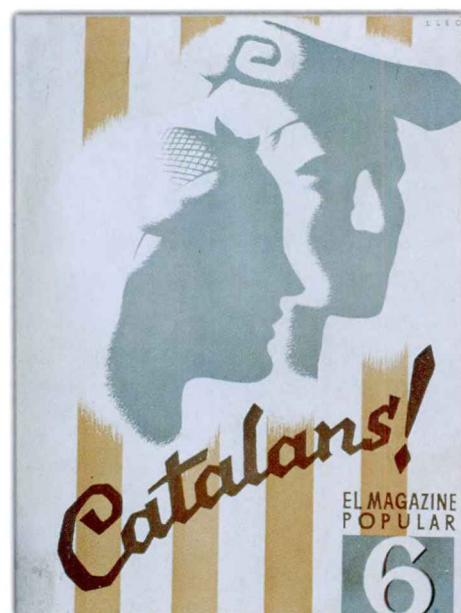
Cartel de la
Miliciana de Artache.

de la alta cultura hasta la divulgación. Amplió los premios literarios, que llegaron a ocho modalidades (incluidas las de ensayo y periodismo). Publicó libros, en cuidadas ediciones, y recuperó la prestigiosa *Revista de Catalunya*, rigurosamente confeccionada por su redactor jefe, Armand Obiols, quien consiguió que apareciera mensualmente durante todo el año 1938, en una de las etapas más brillantes de su historia. Convirtió las Biblioteques del Front en unos más amplios Serveis de Cultura al Front, que llegaron a registrar doscientas cincuenta bibliotecas móviles repartidas por varios frentes de España, además de publicar libros para los combatientes y una revista, *Amic*, muy bien editada, en la que colaboraban soldados y escritores en edad militar incorporados al frente, como Artís-Gener o Pere Calders. Efectuó actividades de alta divulgación como, por ejemplo, una innovadora gaceta literaria radiada, que se emitía los sábados, y desplegó en el extranjero una red de propaganda a través de corresponsalías en diferentes países de simpatías republicanas.

La actuación cultural se entendió, lo recuerda el editorial del primer número de la *Revista de Catalunya*, como una forma de combate, la que obliga a los intelectuales a contraponer la civilización a la barbarie fascista. Una dicotomía bien real en una ciudad minada por el hambre y los bombardeos, a la que llegaban oleadas de refugiados que lo habían perdido todo; en la que fue necesario crear plazas escolares, colonias y comedores infantiles para atender a los niños. En la que la construcción y la destrucción se daban la mano. Sólo en uno de los bombardeos de mediados de marzo de 1938, que provocaron muchas víctimas y grandes destrozos, entre ellos en la Universidad, desaparecieron el local de la Agrupació d'Escriptors Catalans y la sede central de les Biblioteques del Front, de donde acababan de salir las ocho estudiantes de la Escola de Bibliotecàries que preparaban los envíos.

En ese contexto, y en la parte constructiva de la balanza, apareció *Aloma*, Premio Crexells de novela en 1937, editada por la Institució de les Lletres. Salió en la Diada del Llibre de 1938, que tuvo lugar el 15 de junio, y representó para Mercè Rodoreda el momento culminante de toda esta época. El libro, anunciado a bombo y platillo por Rafael Tasis desde *La Publicitat* unos días antes, fue un éxito de crítica y de público y consagró a su autora como novelista. Es la única novela que publicó durante el conflicto, pero, en cambio, escribió una decena de cuentos de guerra, atendiendo a la demanda de organismos y publicaciones periódicas que pedían producción sobre el momento histórico. Aparecieron en distintas revistas: *Mirador*, *Moments*, *Companya*, *Meridià*, *Catalans!*; y reservó el mejor, «En una nit obscura» [«En una noche oscura»], para la *Revista de Catalunya*. Fue traducido, con «Els carrers blaus» [«Las calles azules»], de *Companya*, para el semanario parisino *Marianne*. Sobre la guerra escribió también una novela, *Les nits blaves* [«Las noches azules»], para una de las colecciones de la Institució de les Lletres, pero como otras novelas, de Trabal, Benguerel y Calders, que estaban acabadas en verano de 1938, y como muchos otros libros de la Institució, revisados y corregidos, no llegó a aparecer debido a las condiciones que sufrían las artes gráficas en ese momento (mucha gente movilizada, cortes de fluido eléctrico y falta de papel). A pesar de todo, periódicos, semanarios y revistas se publicaron hasta la caída de Barcelona. El número de enero de la *Revista de Catalunya*

Revistas del periodo de la guerra civil española, en las que colaboró Mercè Rodoreda.



quedó, ya compuesto, en prensa. A principios de verano de 1938, el pleno de la entidad designó a Mercè Rodoreda y a Francesc Trabal como representantes del PEN Club catalán en el Congreso Internacional del PEN, celebrado en Praga en julio, en el que les fue dispensada una acogida muy cordial. La ponencia, «Als escriptors del món» [«A los escritores del mundo»], escrita por Carles Riba, expresaba hasta qué punto se debatía la supervivencia cultural catalana en la guerra de España. Los dos delegados promovieron también el primer manifiesto contra los bombardeos a ciudades abiertas que efectuaba una tribuna de éstas características. Y entablaron amistad con el grupo más renovador de los escritores checos, entre ellos Vladislav Vančura, que sería fusilado por la Gestapo en 1942. A raíz del Tratado de Munich de septiembre de 1938, que llevó a Checoslovaquia a la crisis política y obligó al exilio al presidente Benes, pero que no evitaría la Segunda Guerra mundial, Trabal envió a Vančura un mensaje de solidaridad, que fue reproducido en la prensa catalana a mediados de octubre. También Rodoreda, en la emotiva conferencia radiada «Jardins» [«Jardines»], abordó la incierta situación europea a través del recuerdo y la elegía de los jardines de Praga.

*Desfile de los Flechas negras italianos.
Barcelona, 1939.*



Se conserva una fotografía de grupo tomada por aquel momento, el día 27 de septiembre. Corresponde al homenaje a Joaquim Ruyra, organizado por la Institució en ocasión del aniversario del insigne escritor, que cumplía ochenta años. En ella aparecen, junto a Ruyra y entre otras personas, Carles Pi i Sunyer, Pous i Pagès, la poetisa Clementina Arderiu, esposa de Riba, y buena parte del secretariado de la entidad organizadora. Todos muy dignos, compuestos y (no es un comentario frívolo) bien vestidos: Ruyra lleva chaqué y Anna Murià guantes blancos, Trabal fuma su pipa, Obiols acarrea un grueso libro, al lado de Oliver y de Rodoreda. Parece que estén plantando cara a las circunstancias, a las de fuera y a las de dentro, puesto que Ruyra, católico manifiesto, había sido amenazado por los incontrolados el verano del 36 y necesitó la protección de la Generalitat. En esa fotografía Mercè Rodoreda aparece muy sonriente, casi feliz. Era todavía, por poco tiempo, su mundo.

Exilios, fracturas y supervivencias

«Y empezaron a irse. El tendero de abajo decía: mira, mira, tantos periódicos y tantos carteles... Hala, hala! a correr mundo» (*La plaza del Diamante*).

Las tropas de Franco entraron en Barcelona el día 26 de enero de 1939. Tres días antes había tenido lugar una reunión de la Institució de les Lletres Catalanes, convocada por Trbalal ante la necesidad de procurar la retirada inmediata de los escritores más comprometidos, que salieron por distintos medios de transporte y en el Bibliobús de los Serveis de Cultura al Front. Como recuerda el historiador Rovira i Virgili en *Els darrers dies de la Catalunya republicana* [*Los últimos días de la Cataluña republicana*], aparecido en Buenos Aires en 1940, fue en esa sesión cuando, de manera un poco solemne, se comprometieron los asistentes a continuar la labor cultural en cualquier sitio y circunstancia. La última reunión de la entidad, antes de que la mayoría de sus miembros pasara la frontera, tuvo lugar el 27 de enero en una casa cerca de Figueres, el Mas Perxés, de Agullana, uno de los centros que acogió la clase política en retirada. Asistieron todos los escritores allí refugiados, Rodoreda entre ellos. Pocos días después, y no sin trabas burocráticas, consiguieron entrar, con sus familias, en territorio francés por el Coll del Pertús. Algunos pasaron la frontera monte a través, otros en una especie de comitiva, precedida por el rector de la Universitat Autònoma, Bosch-Gimpera, y el geógrafo Pau Vila. Las personas de edad y los niños se distribuyeron entre un autocar desvencijado y el Bibliobús.

Se producía así la primera gran fractura cultural, ya que durante los primeros años de la posguerra una mayoría de intelectuales y escritores, de los más representativos, se encuentra en el exilio y, entre los que se quedan, algunos se sumarían al nuevo régimen (o ya lo habían hecho desde Burgos) y a la única lengua permitida, pero otros callan y esperan. Callan porque al prohibirse el uso público de la lengua catalana son silenciados por decreto y, en consecuencia, reducidos a un exilio interior que, deliberadamente, convierten en una posición moral y en una forma de expresar la resistencia a la claudicación. En un contexto marcado por la represalia y el miedo (incluso un escritor tan moderado como Carles Rahola fue fusilado), por la depuración a todos los niveles, desde la enseñanza básica a la universitaria, y por la supresión de todas las instituciones políticas y culturales catalanas, el silencio era, también, una manera «vibrant» [vibrante] de decir las cosas, como explicaría más adelante Joan Triadú en la revista clandestina *Ariel* (1946).

Entre la situación del interior, la diáspora y el marasmo político exterior (que comportó, por ejemplo, que las competencias ejecutivas de la Generalitat en el exilio quedasen prácticamente concentradas en la Presidencia, en Companys), el sentido colectivo y la supervivencia de Cataluña se encuentran, más que nunca, en la lengua y en la cultura. Amenazadas, también en el exterior, por la necesidad de supervivencia de los escritores, que viven circunstancias poco propicias para la creación y que, sobre todo, se encuentran separados de su público natural, convertido en inaccesible, con la excepción del formado por los propios exiliados.

En el terreno de la supervivencia estricta y en el contexto general del exilio republicano, puede decirse que la mayoría de intelectuales y escritores españoles tuvieron mucha suerte. Ayudados por los servicios de ayuda a los refugiados

(SERE y JARE) y por organismos internacionales (entre ellos un comité de ayuda a los intelectuales catalanes, constituido por personalidades relevantes de la cultura francesa), evitaron los campos de concentración de Francia que, sin ser campos de exterminio, fueron devastadores, debido a las pésimas condiciones en que malvivían los refugiados. No todos pudieron evitarlos; los escritores movilizados (Avel·lí Artís-Gener, Agustí Bartra, Pere Calders, Lluís Ferran de Pol, Joan Sales) estuvieron en diferentes campos durante algún tiempo. Algunos, que no lograron salir de ellos antes de la ocupación alemana, fueron incorporados a las Compañías de Trabajadores y, de allí, pasaron a engrosar el amplio cupo de exiliados republicanos que fue a parar a los campos de exterminio nazis. Es el caso de Joaquim Amat-Piniella, que reflejó en la novela *K. L. Reich* su experiencia de superviviente; o de Pere Vives i Clavé, muerto por inyección letal en Mauthausen en 1941.

Los refugiados en Francia no podían circular libremente (la obsesión, en las cartas de la época, por los papeles en regla es constante y justificada), y una de las formas de ayuda eficaces fue la creación, por parte de algunos representantes de la clase intelectual y política francesa, de residencias universitarias. Acogieron profesores (seminarios enteros de la desmantelada Universitat Autònoma), escritores, médicos, pintores, funcionarios, maestros y otras personas que, bajo

Brigadas Internacionales cruzando la frontera de El Pertús, 1939.

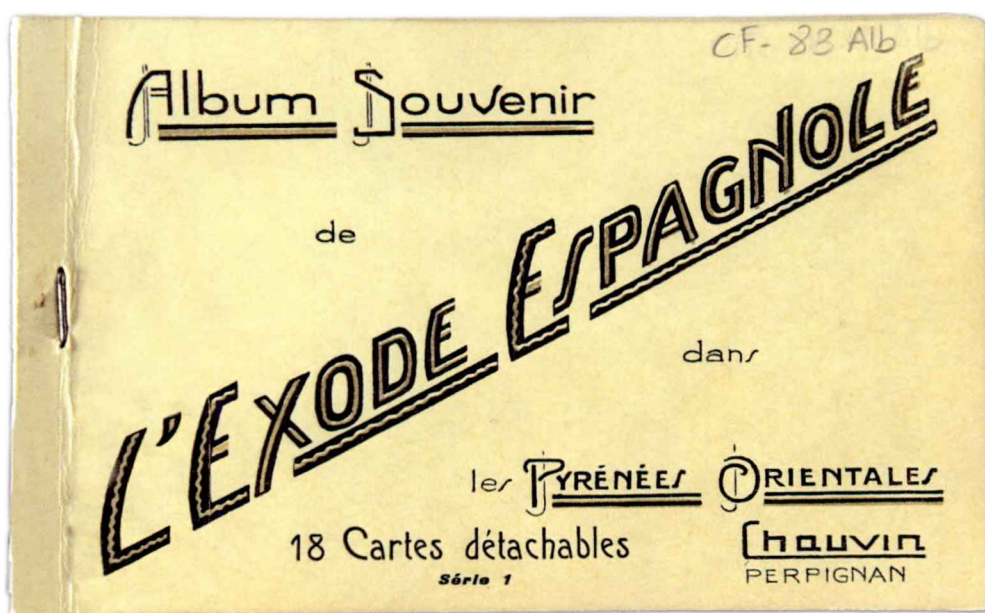


ese amparo, pudieron salir de los campos. Por la de Montpellier pasaron, entre 1941 y 1943, más de ochocientos refugiados catalanes, entre ellos Fabra, Riba y Rovira i Virgili.

Mercè Rodoreda fue a parar a la primera residencia que se organizó, la de Tolosa, a principios de febrero de 1939, gracias al profesor Camille Soula. Ingresó como «femme de lettres» [mujer de letras] (así consta en la lista de admisión), junto a profesores y científicos, con otros muchos escritores, a los que se sumarían Artís-Gener y Calders, evadidos del campo de Prats de Molló. Estuvo poco tiem-

po, porque a principios de abril formó parte del grupo que se trasladó a Roissy-en-Brie, cerca de París, donde uno de los comités de ayuda habilitó un Auberge de la Jeunesse como residencia para intelectuales, con veinte plazas para catalanes, que gestionó Francesc Trabal, y que cubrieron Jordana, Oliver, Obiols, Benguerel, Montanyà, Anna Murià, Guansé, Sebastià Gasch, Calders y el dibujante Enric Cluselles, algunos con sus familias, a los que se añadió después Bartra, procedente del campo nº 3 de Agde, llamado *de los catalanes*.

La correspondencia de esta época entre los escritores albergados en distintos centros, o la dirigida a los exconsellers Antoni M. Sbert o Carles Pi i Sunyer, autoridades implícitas de la organización cultural en el primer exilio, revela la inquietud por el futuro personal y el futuro colectivo: el intento de sostener, a través de proyectos de toda clase (entre los primeros, *El Poble Català*, de París, o *La Revista dels Catalans d'Amèrica*), la continuidad de la vida cultural catalana en el exilio, su único espacio posible. Pero la declaración de la guerra en septiembre de 1939 y, después, la capitulación y la ocupación alemana de Francia comportaron una nueva dispersión. Un grupo numeroso de los albergados en Roissy aceptó una oferta del Centre Català de Santiago de Chile, y se embarcó en el *Florida* en diciembre de 1939. Poco después, Bartra y Anna Murià conseguirían pasajes para la República Dominicana, destino de otros exiliados (Sales o Joaquim Riera



Album de postales del éxodo español, 1939.

Llorca) y, como la Martinica, lugar de paso hacia México. Este país acogió la mayor parte de refugiados, gracias a la buena disposición del presidente Lázaro Cárdenas. Argentina, Venezuela o Colombia fueron también destinos concurridos.

Así, a la primera ruptura entre el interior y el exilio se suma una segunda fragmentación, la que dispersa a los escritores entre distintos destinos en Europa (básicamente en Francia y Gran Bretaña) y en América. El contingente latinoamericano fue el más numeroso; se organizó en torno a los núcleos culturales catalanes ya existentes, que contaban con plataformas de difusión y con pu-

blicaciones periódicas, la mayoría de larga implantación, que recibieron de los recién llegados un fuerte impulso renovador y en torno a las cuales se generaron, en los primeros momentos, otras iniciativas de ayuda a la cultura y a la edición de libros. La incorporación de los escritores a las revistas catalanas de Santiago de Chile o de Buenos Aires, así como el impulso que los llevaría a fundar, más tarde, nuevas publicaciones politicoculturales o estrictamente literarias y varias editoriales (especialmente en México y en Chile), responde a la voluntad de sostener la actividad cultural y de no perder la voz catalana pese a las circunstancias anómalas de producción y de recepción en que podía darse.

Contra viento y marea actúan también los que se han quedado de momento (algunos durante largo tiempo) en Francia, sometidos a toda clase de incertidumbres sobre el futuro, transitando de un sitio a otro y procurándose visados, lugares de acogida y ocupación laboral. Algunas figuras prestigiosas fueron solicitadas por universidades británicas, pero estos proyectos quedaron bloqueados



Milicianos españoles desarmados en la frontera francesa.

Le Pertús, 1939

por la guerra. En una emocionante carta dirigida a Carles Pi i Sunyer en marzo de 1940, Rodoreda se interroga sobre la suerte de todos al cabo de un año («on serem tots plegats?» [¿qué habrá sido de nosotros?]). De momento colabora, con su compañero, Obiols, en la *Revista de Catalunya*, que había vuelto a aparecer, en París, bajo los auspicios de la Fundació Ramon Llull. Este organismo, impulsado principalmente por Antoni M. Sbert y que se oficializó gracias a la colaboración de algunos intelectuales franceses, fue la plataforma cultural catalana más significativa entre las que se crearon en Francia. Protegió a escritores y artistas plásticos, y proyectó un ambicioso plan de publicaciones, truncado por el avance de la guerra. La *Revista de Catalunya* contaba con un Consell de Direcció presidido por Pompeu Fabra y en el que, entre otros, figuraban Bosch-Gimpera, Nicolau d'Oliver o Pau Casals, y un comité de redacción

entre cuyos miembros se encontraban Pous i Pagès, Riba, Rovira i Virgili o Ferran Soldevila. Salieron cinco números, entre diciembre de 1939 y abril de 1940. El de mayo, ya preparado, no pudo salir, como había pasado con el de enero de 1939 en Barcelona. El día 14 de junio de 1940 los alemanes ocupaban París y, antes de cuarenta y ocho horas, la oficina de la fundación fue entregada al Consulado General de España, aunque buena parte de los archivos fueron salvados por el gobierno vasco. Al cabo de poco tiempo Companys sería detenido, entregado a las autoridades franquistas y fusilado en Barcelona, el día 15 de octubre.

Los días 12 y 13 de junio la gente abandonaba París a la desbandada. Los últimos en salir de la Fundació Ramon Llull fueron Sbert, Rodoreda, Obiols, Pierre-Louis Berthaud, administrador-gerente del organismo, y Maria Antònia Freixes, secretaria administrativa. Caminaron once días sin parar, entre el fuego cruzado de los dos ejércitos; fueron bombardeados tres veces, pasaron muchas horas en trenes que no se movían de sitio, diez días en una casa abandonada y cinco más por los bosques. Es un viaje dantesco que Rodoreda explica a Anna Murià en una carta desde Limoges, donde finalmente consiguieron llegar, ella y Obiols, y que le inspiró el relato *Orleans, 3 quilòmetres* [*Orleans, 3 kilómetros*].

Después de la capitulación y durante el gobierno de Vichy, Rodoreda soportó unos años muy duros, viviendo al día (muriendo al día, según su propia expresión), primero sola en Limoges y después en Burdeos, donde Obiols había sido incorporado a uno de los Grupos de Trabajadores creados por los alemanes. Sufrían bombardeos periódicos, esta vez de los aliados. Rodoreda pasó «penes i misèries» [penas y miserias], como escribía a Anna Murià, con mala salud y poca comida, trabajando a destajo de costurera para unos almacenes de lujo. Es el mundo de los refugiados, del mercado negro, de la amenaza constante sobre los judíos y de la inseguridad permanente que reflejará en algunos cuentos. Confesaría más tarde a la misma Murià, en una carta escrita ya desde París, en septiembre de 1948, que había pensado escribir una novela sobre el ambiente de los exiliados durante la ocupación.

El final de la guerra, en 1945, supone también el final de la esperanza, muy generalizada en el interior y en el exterior, de que la victoria de los aliados conlleve la caída de la dictadura franquista o, al menos, un cambio significativo. En el exterior los exiliados se ven enfrentados al dilema entre un retorno muchas veces problemático (autorizaciones, riesgo de cárcel, etc.) y la relativa seguridad personal que puedan haberse construido fuera. En Latinoamérica se produce, entre el 45 y el 47, un momento álgido en las ediciones y revistas catalanas y, paralelamente, empieza el goteo de repatriaciones, significativo a partir de 1948 (en que vuelven Oliver, Sales o Ferran de Pol) y que durará hasta los años sesenta (Artís-Gener, Calders, etc.). Del exilio americano o europeo habrá quien ya no regrese nunca (Trabal, Jordana, Montanyà, etc.) o nunca para quedarse y, entre ellos, dos de las figuras más emblemáticas de la Cataluña contemporánea: el poeta Josep Carner y el músico Pau Casals.

En el interior, el compás de espera y los tanteos prudentes no pueden dilatarse sin riesgo de suicidio y dejan paso, a partir de 1946, a una nueva actitud que se revela en una serie de iniciativas culturales clandestinas (desde sesiones

literarias en domicilios privados a la edición de varias revistas), semiclandestinas y paraoficiales, que obedecen a la voluntad de recuperación y de continuidad cultural. Y establecen los vínculos entre los escritores del interior y, también, entre éstos y los del exilio, que no perderá influencia como tal hasta la recuperación (precedida por Editorial Selecta) de las ediciones catalanas, difícil y muy cauta a causa de la censura, pero que supone el lento acceso a la vida pública. Un acceso minado por las consignas oficiales imperantes, que habían relegado la cultura catalana al pasado, al *localismo* y a unas funciones limitadas en las que no entra, por ejemplo, una política normal de traducciones hasta los años sesenta. La década de los cincuenta, con la relativa liberalización de 1953, supone para la Selecta un catálogo menos restrictivo y la aparición de otras editoriales, acompañadas por las primeras convocatorias de algunos premios literarios. En 1955 Sales y Benguerel iniciaron en Aymà, bajo la dirección de Joan Oliver, la colección «El Club dels Novel·listes» (continuada en Club Editor), que tendría en Rodoreda, a partir de 1962, un auténtico puntal en la recuperación del mercado literario. Pero los años sesenta, con la revista *Serra d'Or* (1959, resultado de una estratagema legal que aprovecha el Concordato con la Santa Sede para fundar una publicación cultural bajo la protección de Montserrat), el semanario *Tele-Estel* (nacido el 1966 con la ley de prensa), Edicions 62 o Aymà-Proa, serán ya otra cosa, aunque lejos, todavía, de la normalidad. Una simple muestra: el primer periódico en catalán no aparece en Barcelona hasta 1976, después de la muerte de Franco.



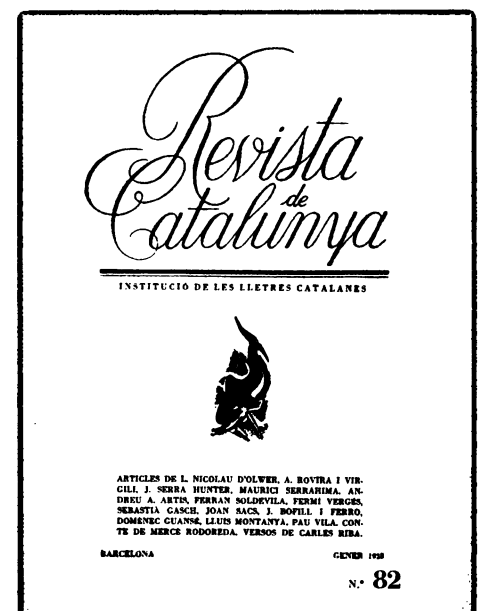
Juegos Florales de Montevideo, donde Mercè Rodoreda fue proclamada «Mestre en Gai Saber».

Por lo que se refiere a Francia, la liberación, a la que habían contribuido innegablemente los españoles vencidos en 1939, mejoró las condiciones de los exiliados y, en consecuencia, sus posibilidades de ejercicio cultural. La *Revista de Catalunya* volvió a publicarse en París en 1947, de vuelta de México, y Obiols volvió a asumir la redacción, como en 1938. Aunque sólo son tres números, revelan la misma exigencia que tuvo en aquella etapa. Rodoreda y Obiols se habían instalado en París en 1946, pero los principales núcleos culturales catalanes se encuentran sobre todo en Latinoamérica, y el exilio en Europa tiene un carácter mucho más disperso, aunque cuente con figuras primordiales como Carner.

En esa época Rodoreda escribe poesía, que presenta a los Jocs Florals, renovados completamente en el exilio y itinerantes entre Latinoamérica y Europa. Publica poesía y cuentos en algunas revistas (*La Nostra Revista* o *Lletres* de México, la *Revista de Catalunya*), pero no emprenderá definitivamente la carrera literaria hasta establecerse en Ginebra.

Rodoreda efectuó varios viajes a Barcelona, el primero en 1948. No le pareció la misma ciudad que había conocido: la vida cultural catalana era inexistente de forma pública y había desaparecido la antigua atmósfera ilustrada. La mayoría de los que habían significado algo en la sociedad republicana están todavía en el exilio o no tienen, como tenían, una presencia constante y visible. Incluso los mayores referentes colectivos ya no cuentan: Pompeu Fabra muere ese mismo año en Prada, Josep Carner no puede regresar, Carles Riba, que había vuelto discretamente en 1943, ejerce su influencia en la sombra. Josep Tarradellas, presidente de la Generalitat en el exilio después de Josep Irla, no regresará hasta octubre de 1977. Rodoreda se mantendrá apartada y equidistante de los núcleos del interior y del exterior, aunque mantendrá contactos personales en París, en Barcelona y en Ginebra. Se relaciona, sobre todo de forma epistolar, con algunos escritores (con Tasis o Carner) y políticos (como Tarradellas) y más tarde con su editor, Joan Sales. Pero incluso cuando vuelva definitivamente, ya consagrada como gran escritora, evitará cenáculos y limitará relaciones e intervenciones públicas. Su contribución a la recuperación cultural y lingüística de Cataluña tiene un carácter netamente literario. Primero en la voluntad explícita de construir una obra sólida y duradera; después porque sus libros, continuamente reeditados, accedieron a un público muy extenso y variado, al más difícil de acceder en las condiciones creadas por la posguerra. El inicio de esta etapa de resultados brillantes se produce en Ginebra, cuando vivir demasiado (o simplemente sobrevivir) ya no impide escribir.

Cuando Rodoreda y Obiols se establecen en Ginebra, el aislamiento de la autora es todavía mayor. Fundamenta la comunicación con el mundo exterior en la correspondencia; una correspondencia que incluye a Obiols, quien trabaja de traductor para la UNESCO y pasa largas temporadas en Viena, donde terminará por fijar su residencia. Ginebra representa una inflexión en la vida de Mercè Rodoreda. Es otro exilio, menos vivido en las circunstancias externas, más interiorizado. De alguna manera, se exilia en la literatura, donde destilará todo lo que ha vivido. En los últimos años de Ginebra, confesó a Josep Maria Castellet que la historia externa se había acabado para ella hacía tiempo y que Cataluña eran las cuatro paredes del apartamento donde escribía. Este encuentro aparece en el espléndido retrato que el crítico dedicó a Rodoreda en *Els escenaris de la memòria* [*Los escenarios de la memoria*] (1988). La época de Ginebra y la del retorno definitivo a Cataluña, poco después de la muerte de Obiols, en Viena, el 1971, son las más productivas en la obra de la autora, los años en que alcanzó la plenitud literaria y el mayor reconocimiento del público y de la crítica. Era su mejor tiempo literario pero ya hablaba de su tiempo histórico en pasado. De la casa que se hizo construir en Romanyà de la Selva, en un lugar solitario y elevado, ha escrito Castellet que era como un mirador sobre el país, propicio a la reflexión y al gozo. Al margen ya de la historia. O por encima de ella.



LA DIVERSIDAD DE MERCÈ RODOREDA

Aunque Mercè Rodoreda ha alcanzado renombre universal en el terreno del cuento y de la novela, experimentó prácticamente con todos los géneros e incluso se interesó por la pintura. De hecho inició su carrera literaria como periodista, en la Barcelona de antes de la guerra, y se sintió, ya, muy atraída por el teatro. Fue, también, una poeta notable durante un período breve e intenso de su vida en París, donde también la pintura más innovadora la tentó como creadora. Todos estos experimentos, todas estas dedicaciones, enriquecieron de manera notable su producción.

Novela y periodismo marcados por el humor

Roser Porta

Como la de tantos otros escritores, la formación de Mercè Rodoreda está irremediablemente unida al contexto político y, mientras los aires de libertad y actividad intelectual de la República fueron un elemento impulsor para su carrera, el resultado de la Guerra Civil significó el brusco final de una etapa de aprendizaje y de todos sus proyectos. El mismo año de la proclamación de la República, 1931, ingresa en el Liceu Dalmau para aprender gramática y ortografía catalanas y completar así una formación autodidacta, basada en múltiples lecturas (desde Verdaguer, Maragall, Ruyra y Carner a Shakespeare y Zola...). Y, con sólo veintitrés años, inicia un proceso de integración en los círculos culturales en el que se aprecian dos etapas: la primera, entre 1931 y 1934, transcurre bajo el impulso de Delfi Dalmau, propietario del liceo, que le proporcionará formación lingüística y plataformas de expresión periodística —el semanario *Clarisme*— y literaria —las Edicions Clarisme y el volumen *Polèmica* editado por éstas en 1934. La segunda, entre 1934 y 1936, al margen de Dalmau, significará la entrada en los medios y las editoriales más prestigiosos (Proa dirigida por Puig i Ferrer) o de gran alcance (Edicions de la Rosa dels Vents) y el contacto con los autores más influyentes con su ingreso en 1936 en el Club dels Novel·listes. El proceso de integración culminará en 1937 cuando, con veintinueve años, ganará el Premi Crexells con *Aloma*, pero, a causa del resultado de la Guerra Civil, quedará rotundamente truncado.

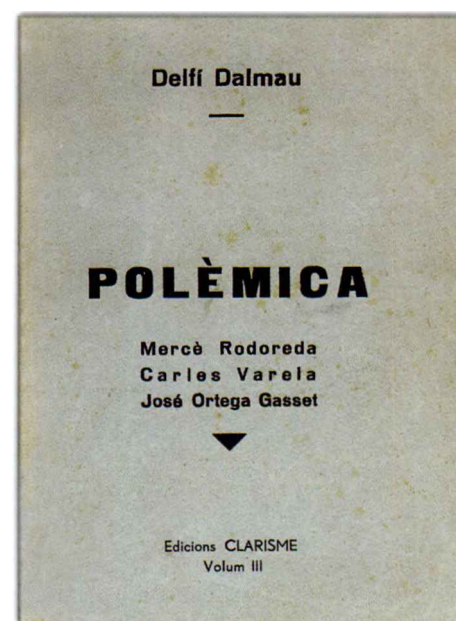
Entre 1931 y 1936 es una autora polifacética, cuya obra está profundamente marcada por el humor, por una visión escéptica y dura de la vida y del ser humano y por una constante negación del amor. Así lo demuestra en el diálogo con Dalmau, *Estils*, dentro de *Polèmica*, auténtica pieza clave para el conocimiento de la joven que en raras ocasiones más se mostrará tan dispuesta a hablar



abiertamente sobre sí misma y sobre su obra.¹ Rodoreda diserta en tono lúdico y desmitificador sobre literatura, amor, matrimonio, filosofía y religión y rebate el afán filosófico y de transcendencia de Dalmau. Es vital, intuitiva, algo superficial y el humor es su mejor defensa contra el sentimentalismo, un defecto que concibe como terrible y patético. De sus intervenciones en *Estils* también es fácil deducir las bases de su teoría literaria en esta etapa. Al margen de la vía de evasión de una vida familiar insatisfactoria, Rodoreda concibe la literatura como una cuestión de patriotismo, de servicio a Cataluña, como una manera de continuar la cadena iniciada durante la *Renaixença* y de contribuir a la normalización de una lengua y una cultura. Este objetivo la hace seguir con intensidad e interés toda la producción del momento, ser conciliadora respecto a las polémicas literarias, proclamar la necesidad de novelas para el gran público, de más teatro catalán y defender las iniciativas culturales de la Generalitat.

Periodista polifacética

La actividad periodística de Rodoreda se concentra en el semanario dirigido por Dalmau: *Clarisme. Periòdic de Joventut, Art i Literatura* (Octubre de 1933 a Junio de 1934), pero ella ya conoce la profesión gracias a tres trabajos previos. Dos se habían publicado en *Mirador*: «Parlant amb Maria Vila» (20.X.1932), una primera y singular entrevista en la cual sólo transcribe las respuestas de la actriz de teatro, y «Vampiresses d'ahir i d'avui» (1.XII.1932), sobre actrices de cine. Y en 1933, año de su ingreso en la *Associació de Premsa de Barcelona*, había aparecido en *La Rambla* «La llar del president de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat» (23.I.1933),² una entrevista a la familia del presidente de la Generalitat. Con este breve, pero notable, bagaje periodístico se convierte en una activa redactora de *Clarisme*. De todos sus trabajos destacan las trece entrevistas que le permiten entrar en contacto con muchos de sus escritores más admirados: C. A. Jordana, Carles Soldevila, Miquel Llor, Sebastià Juan Arbó...³ Pero practicará muchos más géneros: reportajes sobre cine, crónicas de viajes, artículos de opinión, críticas literarias y algunos textos de puramente creación. Intenta ser innovadora, su escritura es reflexiva, metalingüística a veces, y las notas de humor son una constante. La joven admira profundamente a los periodistas con sentido del humor como Jordana, quien consigue hacerla reír con frecuencia: «I per aquest riure dono les més expressives gràcies al senyor Jordana; perquè riure és,



de totes les coses, la que m'agrada més» [Y por esta risa doy las más expresivas gracias al señor Jordana; porque reír es, de todas las cosas, la que me gusta más].⁴ La prensa humorística tiene una presencia muy importante en la época y a Rodoreda no se le escapan *El Be Negre* ni la sección «Mirador indiscret» de *Mirador*, y también practica este tipo de periodismo de manera anónima en la sección colectiva de *Clarisme*, primero titulada «Anti-Be» y después «Ta-bola».⁵

Una de las entrevistas realizadas por
Mercè Rodoreda para *Clarisme*.

Parlant amb Apel·les Mestres
per **Mercè Rodoreda**

Un conte traduït al rus. - Una lliçó de floricultura. - Els espinacs per a les orugues. - Havia de morir abans de començar-se el segle XX. - Deu mil discs de "Cançó de Taverna". - No tinc temps per a tenir preocupacions

Viu en un passatge quiet, recollit, bo per a pensar en abans, l'home insigne que sabe cançar "Rialla d'Abril". Apel·les Mestres té una colla d'anyos, però conserva un esperit jove, a desgrat del seu aspecte patriarcal.

Ésser vell... Potser cal creure els qui diuen que la joventut és un tresor. Però també posseeix el seu la vellesa. Tenir anys, i un teix de records del passat, junt amb una sensació constant, única bona, d'haver-se comportat amb vera noblesa durant el llarg camí transcorregut. Un passat exempt de baixeses, que mena a un present orgullós de la pròpia superació.

Joventut, divi tresor? Qui ho pot creure? És fals això; és mentida. Frase bona per al poeta.

Quin tresor pot posseir qui l'ignora? Quin tresor pot ésser el que no saps que existeixi, i que, saber-ho, et reclouria en una presó de neguits, pel fet de comprendre que, sense que res puguis fer-hi, te'l robaran?

I diuen que la joventut és feliç i que és alegre! No. La joventut és trista, terriblement trista per dintre. Perquè és ambiciosa; perquè és inconformista, perquè vol fer veritat tot el que no és sinó il·lusió... la joventut només s'estima quan se'n va. El tresor seria tenir-la, quan, de debò, podries aprehen-la.

Jo he sentit sempre per a les persones d'anyos una gran afeció: per a aquelles persones d'anyos que han oblidat les ambicions, que saben veure la vida d'una manera ben personal i que han après d'agafar, amb un punt d'ironia als caps dels dits, la conformació que els cal... que tot ho miren a través de la seda que fa bonic, allò que s'ha fos i que viuen plenament, conscientment, els anys que els resten en esguard d'un misteri, vist amb la màxima serenitat.

— Les cases del passatge s'ornen d'un jardí minúscul, ple de camèlies, de gardenies i d'una palmera ensuperrada d'avançar els terrats en alçada.

— Què vol saber?

— Apel·les Mestres seu d'esquena al balcó; així, contraluna, gaixebé no li veig el rostre; només el bust dret, no gens encorbat i la barba ben blanca. Ha preuntat, rient:

cament, que me n'aniré... i un altre dia tornaré.

— Tinc mitja hora de temps. Ja pot preguntar.

— Doncs... tinc entès que, una vegada, vau veure un periòdic rus que parlava d'alguna obra vostra i que, entremig d'un gran tou de lletra menuda, només hi vau saber llegir el vosc-



Apel·les Mestres, per Santsalvador

ben particular que no sàpigués què significava tot això. Llavors, pacientment, vaig començar de llegir per tal de veure si en destriava cap mot que em donés una mica de llum, fins que vaig topar amb el de *vagó*. — Vagó, vagó? Que has escrit tu — vaig dir-me — que parli de *vagons*? Vagó... vagó... ja ho tinc! era un conte; bé, un conte — fa Apel·les Mestres llançant de ple a la conversa — un conte (imat per dues històries, intitulat "El guardaagulles"; conte que figura, junt amb d'altres, en el meu llibre "Records i fantasies").

— Us devia sorprendre molt...

— perquè fou completament inesperat. Havia anat a raure tan lluny... i, encara, ha de pensar que la traducció era fidelíssima: s'adeia amb el que jo havia escrit d'una manera meravellosa: paràgraf per paràgraf; punt per punt; els suspensius, les admiracions, els interrogants, les comes... després vaig poder esbrinar que, a Finlàndia, hi havia un senyor que s'havia interessat per la literatura catalana, esperantista, crec, i ell fou qui traduí al rus "El guardaagulles". — Afegeix—. A Prússia, shân cantat moltes cançons meves, en català. Els és molt fàcil la nostra llengua.

— Quina vida feu?

— Veurà: primer he de dir-li que jo, de jove, havia estat un xicot molt delicat. — Com t'ho faràs per a poder veure el segle XX, si no hi arribaràs? Em semblava que vivia de miracle, sempre amb l'amenaça i la preocupació constant d'haver de fugir d'aquest món. Fa trenta-cinc anys d'això. I ve la nit de fi de segle, el darrer dia del 899; es feren grans festes; gatzara, canonades... jo que em dic: — Mira, ja hi ets! I, fixi's! els anys que fa que hi sóc! Encara, pocs dies abans de morir Francesc Macià, tot fent fertilitat amb Aiguader i d'altres, parlàvem de les festes que caldria d'organitzar per celebrar el meu centenari.

— Crec que haveu estat molt homenatjat.

— Fa un gest de dubte.

— Si... però se m'estima més arreu de Catalunya que no pas a Barcelona. A fora, es recorden molt de mi. Jo die de vegades, que sóc l'única nul·litat que manca d'homenatjar.

— Ho dieu amb una certa ironia...

— No...

— Amb una gran dosi d'ironia?

Narradora para todos los públicos

En esta época es capaz de alternar los géneros más diversos, escribe rápido y para todos los públicos y cada vez lo hace en medios más importantes. En 1935 *La Revista* publica «La noia del pomell de camèlies» [«La joven del ramo de camelias»], un relato protagonizado por una vieja dama que recuerda su juventud, y que es un remoto precedente de Teresa Goday de *Espejo roto*. En el periódico *La Humanitat* aparece «Sol» (4.VIII.1935), sobre la frustración de un joven que ve truncada su visión idealizada de la vida. Y del mismo año es «La tornada» [«El regreso»], relato de un adulterio que niega la existencia del amor, publicado en *La Veu de Catalunya* (11.VIII.1935). En 1935 también comienza su colaboración en la página para el público infantil de *La Publicitat*, que

ilustra y dirige Tísner (Avel·lí Artís Gener). Un año antes, ha conseguido un premio por un relato infantil en los Jocs Florals de Lleida⁶ y en la sección «Una estona amb els infants» del diario barcelonés publicará dieciséis cuentos breves y de estructura simple, como «Les fades» [«Las hadas»], «La fulla» [«La hoja»], «Les pomes trapasseres» [«Las manzanas traviesas»] o «El vaixellet» [«El barquito»], hasta Julio de 1936. En 1962 propondrá a Joan Sales revisarlos y editarlos, un proyecto que quedará en el aire.⁷



Totes tres eren filles d'una granota d'allò més bonica, d'ulls fugissers i boca ben partida.

La gran, era bona.

La mitjana, escaient.

La menuda, llaminera.

Vivien junt amb uns quants capgrossos, que aviat també serien granotes, en una bassa propera a un mas abandonat. Els esbarzers i les herbes altes hi creixien a pleret. Bruïen els borinots a frec dels escarabats

Debades.

S'arregleraven ben bé fora de l'aigua i, a un cop de cap de la mare, començaven el cant.

Un.

Dos.

Tres.

Cop de cap i endavant.

Cantaven cara als corals recalades a les potes del darrer, tan llargues i seques a l'hora de les capbussades.



ilau
-
C
-
nes
seg
va
l'ul
de
sua
-
ren
-
ses
-
rec
tir
nes
C
Si
ent
con
-
qui
gra
pet
-



Cuentos infantiles de Mercè Rodoreda, con ilustraciones de Tísner, publicados en La Publicitat.

Novelista

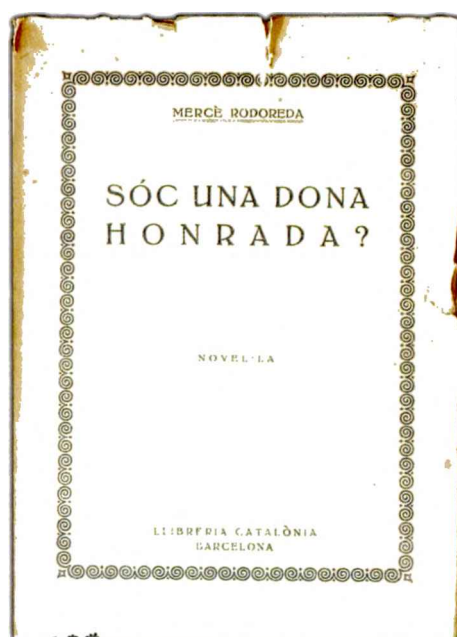
La novela es su género prioritario y su objetivo principal en esta época, durante la cual publica: *Sóc una dona honrada?* [¿Soy una mujer honrada?] (Llibreria Catalònia, 1933), *Del que hom no pot fugir* [De lo que no se puede huir] (Edicions Clarisme, 1934), *Un dia de la vida d'un home* [Un día de la vida de un hombre] (Proa, col. «A Tot Vent», 1934) y *Crim* [Crimen] (Edicions de la Rosa dels Vents, col. «Quaderns Literaris», 1936). Además, según afirma en el prólogo de esta última, en 1936 tiene redactada *Aloma*, pero duda sobre su título. A estas obras hay que sumar tres proyectos que aparecen anunciados en la contraportada de la primera: *Jo sóc (tot fent gatzara)* [Yo soy (alborotando)], un libro de caricaturas, *Lluna de mel* [Luna de miel] y *El que fa la fam* (Barcelona-Buenos Aires) [Lo que hace el hambre (Barcelona-

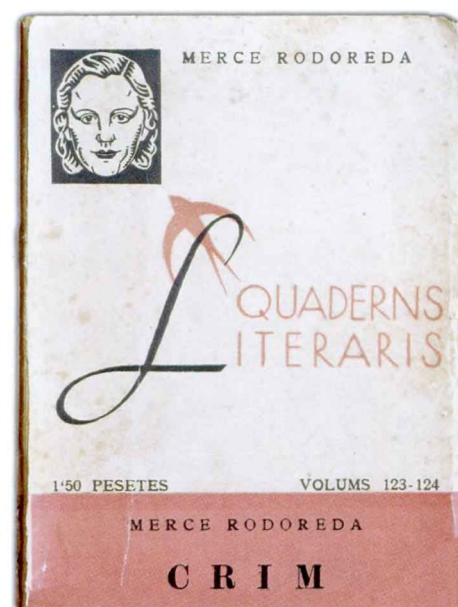
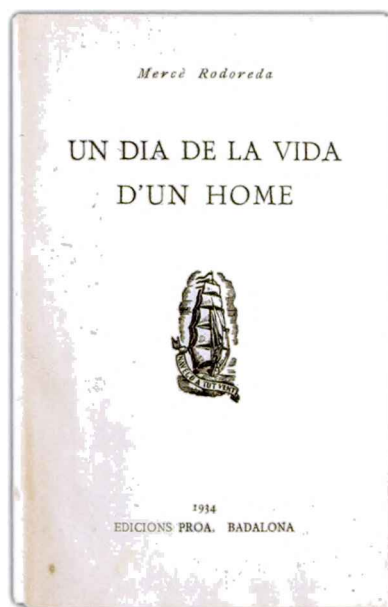
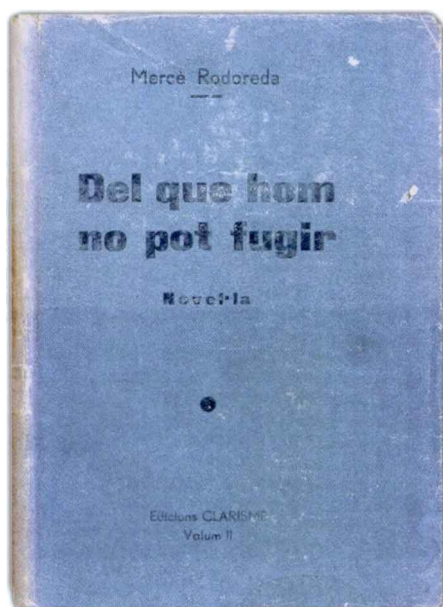
Buenos Aires]], de tema social. Las cuatro novelas de juventud, de las cuales la Fundació Mercè Rodoreda del IEC prepara una edició crítica,⁸ presentan una sola teoría literaria y una sola visión del mundo expresadas de manera humorística (en diversos grados y con diversos recursos) o de manera seria. También tienen en común el hecho de ser hipertextuales, es decir, imitar o parodiar otros textos. El gran tema de las cuatro es el contraste entre la idealización del amor (que tiene su origen en la literatura) y la cruda realidad de las relaciones amorosas. La conclusión siempre es la misma: la imposibilidad del amor, una idea que también está en la base de su obra de posguerra. Además las cuatro obras son un fiel reflejo de las corrientes literarias del momento, de las lecturas de la joven, que no esconde sus referentes y tiene voluntad de continuar una tradición e incorporar las corrientes más modernas (el humor de Francesc Trabal y Joan Oliver, y la ironía y el juego lingüístico de Jordana, en la línea de Josep Carner, entre otros).

Sóc una dona honrada? [¿Soy una mujer honrada?] pretende ser una novela psicológica en la línea de *Laura a la ciutat dels sants* [*Laura en la ciudad de los santos*] de Miquel Llor, los esquemas de la cual simplifica, y está centrada en un intento fallido de adulterio en un escenario rural y oprimiente. La novela presenta dos procesos psicológicos en los que la literatura tiene un papel destacado, ya que cada personaje tiene absoluta conciencia de su rol literario y reflexiona sobre él: la heroína estilo *Madame Bovary* y el *Don Juan*. Rodoreda huye de la tragedia, desdramatiza a su protagonista y propugna la imposibilidad del amor a través de lo grotesco, lo humorístico.

Del que hom no pot fugir [*De lo que no se puede huir*], también situada en un medio rural, reúne e imita dos de las obras favoritas de la joven, *Solitud* [*Soledad*], de Víctor Català, y *Jacobé*, de Joaquim Ruyra, y significa un paso más en la construcción técnica, más próxima al monólogo interior. Más compleja que la primera, reúne influencias freudianas y de Sebastià Juan Arbó y su *Notes d'un estudiant que va morir boig* [*Notas de un estudiante que murió loco*]. Rodoreda construye otra historia de adulterio, que acaba provocando la infelicidad y la locura de la protagonista, cargada de remordimientos.

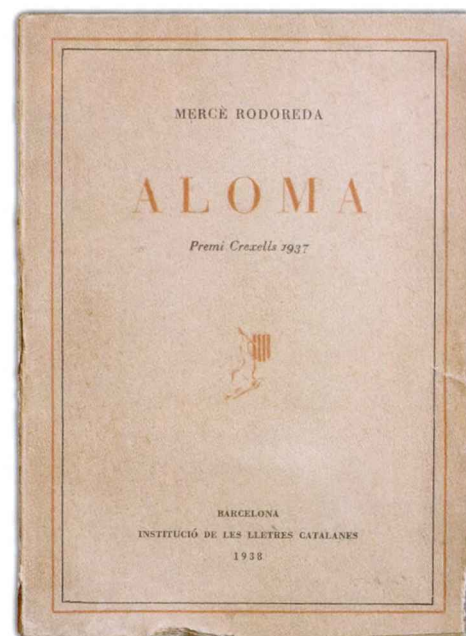
Un dia de la vida d'un home [*Un día de la vida de un hombre*] es una parodia del mito de Fausto y de las novelas con triángulo amoroso. Rodoreda admite en el prólogo de *Crim* [*Crimen*] que su referente literario ha sido *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* [*Hay hombres que lloran porque el sol se pone*], que Francesc Trabal había publicado en 1933. El humorista de la Colla de Sabadell había parodiado el *Fausto* justo un año después de la solemne celebración en toda Cataluña del centenario de la muerte de Goethe y Rodoreda se suma así a un juego desmitificador y con ciertos aires de provocación. A partir de un adulterio fallido por culpa de un laxante (vulgar elixir de juventud) la antisentimental Rodoreda demuestra una vez más que la realidad dista mucho de las grandes pasiones que relatan los libros. Igual que en la novela siguiente, Rodoreda traza un singular retrato humorístico de la época con múltiples referencias a la actualidad política, social y cultural. En *Crim* [*Crimen*] recurre a otra parodia, la del género policíaco, para expresar de manera lúdica y desenfadada su visión del mundo y su teoría literaria. Rodoreda deforma las fórmulas de la *detective novel*, las llena de situaciones absurdas y de personajes arquetípicos (representantes de un sector social, de una





tendencia literaria o de una actitud moral) y presenta la oposición entre dos concepciones de ver la cultura y la vida: la tradición y la modernidad. Así, la novela, además de una constante negación del amor literario, se convierte en una reivindicación de la modernidad, la libertad y la naturalidad en todos los ámbitos.

En esta época Rodoreda busca reconocimiento público a través de los premios de la Generalitat y se presenta al Crexells en cuatro ocasiones: tres sin éxito (*Sóc una dona honrada?* [*¿Soy una mujer honrada?*], *Un dia de la vida d'un home* [*Un día de la vida de un hombre*] y *Crim* [*Crimen*]) y con fortuna en 1937. En 1935 opta al Ignasi Iglésies de teatro con *Sense dir adéu* [*Sin decir adiós*],⁹ obra no conservada que probablemente no es la única que escribió de este género que tanto la atraía. Anna Murià explica que, en 1937, Rodoreda y Trabal se divertían planeando un vodevil.¹⁰ Una anécdota que demuestra de nuevo el sentido del humor de Rodoreda, incluso en guerra, y prueba el acierto de la revista *El Be Negre* cuando la describía insistentemente como «enjogassada novel·lista» [juguetona novelista].¹¹



1 Cf. Roser PORTA, Mercè Rodoreda humorista. Estils, la teoria literària i les bases de l'univers narratiu (1931-1936), *Premi Mercè Rodoreda*, 1998, IEC.

2 Josep Maria CASASÚS, «El primer enterviu en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora», *Cultura*, Diciembre 1994.

3 Teresa MUÑOZ, «Entrevistes de Mercè Rodoreda a Clarisme», *Estudis de Llengua i Literatura Catalana*, núm. 5, 1992-1993, y Anna Maria SALUDES, «Mercè Rodoreda periodista», *Serra d'Or*, núm. 423, Marzo 1995.

4 Polèmica, p. 32.

5 Roser PORTA, «Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. Clarisme i El Be Negre (1933-1935)», *Serra d'Or*, núm. 463-464, Julio-Agosto 1998.

6 La noticia del Premio Casino Independent a la «La sirenetta i el delfí» [*La sirenita y el delfín*] es recogida en «Notes i notícies», *L'Opinió* (25.V.1934). El cuento no se ha conservado.

7 Cuentos recogidos en Mercè RODOREDÀ, *Un cafè i altres narracions*, al cuidado de Carme Arnau, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, IEC, 1999.

8 El segundo volumen de Primeres novel·les [Primeras novelas], que recoge «Un dia de la vida d'un home» i «Crim», aparecerá publicado en edición crítica de Roser Porta durante el año 2002.

9 Menciona el hecho en el prólogo de *Crim*.

10 Anna MURIÀ, prólogo a Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià*, Barcelona, Edicions La Sal, 1989.

11 *El Be Negre* núm. 163 (25.VII.1934).

El abrupto despertar de Mercè Rodoreda como poeta

Abraham Mohino Balet

Se sabía de Mercè Rodoreda que escribió poesía hacia el último lustro de los años cuarenta. Se sabía que fue proclamada vencedora de la Flor Natural (la máxima distinción) en tres Juegos Florales de la Lengua Catalana consecutivos (1947-1949), motivo que le valió el título honorífico de Mestre en Gai Saber. Sabíamos asimismo que por la misma época dio a conocer, en diferentes publicaciones literarias, varias entregas de sonetos, las cuales se compilaron al fin en 1984 en la revista *Els Marges* (nº 30) con motivo de su muerte —un conjunto, por otra parte, incrementado con un breve bestiario que vio la luz en la *Revista de Girona* en 1993 (nº 157). Con todo, la vertiente poética de la obra de Mercè Rodoreda ha pasado prácticamente, por no decir totalmente, desapercibida e inaprecia-

*Juegos Florales de Londres (1947),
donde Mercè Rodoreda ganó la Flor Natural.*



da —desatendida por la crítica y desconocida para el lector no especializado. Sin duda se ha visto eclipsada tanto por la vigorosa presencia y magnitud de su narrativa como por la difusión aislada y circunstancial de los poemas. No deberíamos tampoco olvidar, por qué no admitirlo, la marginalidad a la que la autora relegó, a partir de un cierto momento, ese material. Constituye ahora labor del investigador rescatarlo, ordenarlo y presentarlo con una vertebración que ella misma nunca terminó de resolver; y reside en el crítico situar esos ver-

sos en el espacio que les corresponde, un espacio nada ínfimo, bien sea en el seno del corpus rodorediano, bien sea en la historia reciente de la literatura catalana. He recorrido parte de este camino con motivo del estudio y edición de la obra poética de Mercè Rodoreda, en particular de su actividad como sonetista. Esbozo aquí, con cuatro pinceladas, una primera descripción, encabezada ante todo por una advertencia: estamos frente a una lírica de gran envergadura.

El fondo poético depositado en la Fundación Rodoreda consta aproximadamente de un centenar de textos inéditos, incluyendo las versiones definitivas o prácticamente definitivas y aquellas inacabadas, en grados diversos de redacción o, simplemente, bosquejadas. Tanto el estudio de los cuarenta y dos sonetos conocidos como la exhumación del archivo pone de manifiesto, en primer lugar, que Rodoreda elabora una poesía elegante, contenida, bien cincelada, en la cual se hace patente una deuda con el *Noucentisme* (el Novecentismo catalán) —una concreción, al cabo, del ascendente de Armand Obiols (seudónimo de Joan Prat, su compañero) y, sobre todo, de la impronta del magisterio ejercido por Josep Carner. No menos acusado es el influjo simbolista, preferentemente de escuela francesa (Mallarmée, Verlaine, Valéry) aunque con bifurcaciones que nos conducen a Carles Riba y a Rainer Maria Rilke. Sin olvidar, entre estos, un evidente acercamiento a Charles Baudelaire. Conceptualmente se trata de una lírica donde la alusión textual (lectura penetrante de Homero, mucho Ovidio y mucho Dante) convive con una fuerte tendencia hacia una dicción de rasgo elegíaco, resultado del ajuste verbal de su universo amargo y doliente o, en la atenuación, melancólico. Formalmente llama la atención la apuesta por el soneto como estrofa dominante, hasta tal punto que la parte sustancial y sustantiva de su poesía se reviste de esta forma y se fundamenta en ella.

Entre los sonetos de Rodoreda cobra una especial relevancia «Mundo de Ulises», un particular proyecto de recreación de la *Odisea*, en el que trabajó durante varios años y del que había ofrecido algunas muestras, pero que quedó finalmente en el espacio mítico de las obras inconclusas o perdidas. «Mundo de Ulises» es, a la vez, una pieza de aprendizaje y de consumación, una obra transversal en el marco de su simoso e intenso periplo poético; en ella pretendía someter a nuevo examen los mitos de antaño a la par que capturar las angustias del ser humano contemporáneo. El ciclo de Ulises, una vez establecido y articulado, se compone de una treintena larga de piezas, que pueden leerse a modo de díptico —el viaje y el retorno del héroe—, siguiendo la secuencia narrativa de la epopeya homérica e interpretando la que debió de ser la intención de Rodoreda. Según una técnica de *enmascaramiento* mediante la cual ésta toma posesión de los caracteres, se nos ofrecen en brevísimos monólogos los destinos de los protagonistas, sus amores (casi como heroidas ovidianas en las que éstos se automanifiestan) y sus muertes (ocasiones en que la autora elabora una suerte de epitafios). Es la emergencia de lo que T. S. Eliot denominó la *segunda voz de la poesía* (la del poeta dirigiéndose al público, tomando el semblante de los personajes por la potencia encarnante de la máscara), voz que canaliza a través de un medio de expresión que denominamos *monólogo teatral*. «Mundo de Ulises» constituye, por tanto, un poema de estructura dramaticomoral muy compacta, con una tensión



Mercè Rodoreda con Nicole Fenosa,
reina de los Juegos Florales de París, en 1948.

característica que recuerda la tragedia griega tanto en virtud de un complejo juego de máscaras como por la sucesión de coros y de voces asumidas. En el epicentro, la catábasis o descenso al Hades, que adquiere, en nuestro retablo, un relieve propio, como prosopopeya de la voz, en primer término, y como alegoría de la condición humana, en segundo lugar. El número de sonetos epigráficos (llamémosles así) es lo suficientemente importante como para poder enfocar el libro como un diálogo entre los vivos y los muertos, sometidos unos y otros a una inalterable ley funesta. Mercè Rodoreda se vincula de este modo a tradiciones tan arcaicas como las recogidas en la *Antología Palatina*, al tiempo que despierta en el lector el recuerdo de otra antología, la de Spoon River, de Edgar Lee Masters, obras con las que comparte procedimientos y concepto.

Por lo que a los demás sonetos se refiere, pueden establecerse diversas secciones atendiendo sobre todo a condicionantes de naturaleza temática y estructural, sin perder de vista hasta donde me ha sido posible el indicio cronológico. Todo ello refrendado, además, por una solución formal según la cual quedan aglutinados los versos de arte mayor (decasílabos y alejandrinos) por un lado y los versos de arte menor (casi siempre heptasilábicos) por otro, lo que constituye un fiel reflejo de las densidades distintas, de tono y de asunto, que se dan entre los poemas. En efecto, las composiciones de arte mayor presentan una carga metafórica y simbólica muy elevada, que a menudo les confiere un cierto grado de hermetismo. Se trata de un conjunto bastante heterogéneo, donde domina sobre todo una tendencia vívida por la intertextualidad y la nota culturalista (aunque siempre con el escrúpulo de no caer en excesos parnasianos o en soluciones acartonadas): así, las alusiones a la tradición grecolatina (Orfeo Ariadna) conviven, entre otras, con las interpretaciones de pasajes bíblicos (Adán, Holofernes o Tamar, por citar sólo tres), de Dante (Paolo y Francesca) o de Shakespeare (Ofelia, con cuya presencia ilustra uno de sus temas recurrentes, el de la muerte por agua). Rodoreda sigue subrogando la voz lírica para expresar su universo de amor y muerte, pero comienza a aflorar aquí con fuerza la voz primordial, toma cuerpo la expresión intransferible del yo propio. Así, en la suite «Albas y noches» fluye por primera vez el sujeto lírico de la escritora y se establece su perspectiva, es decir, que por vez primera Rodoreda se aventura a llevar a cabo un ejercicio de intimismo literario, prescindiendo de la red protectora del mito o del encubrimiento. En los movimientos bellísimos de esta pieza magistral, Rodoreda plasma sin concesiones la pérdida del amor tardío, verbaliza el vértigo ante la desolación y la soledad, y nos retrata la conciencia doliente de quien se siente cruzando el umbral de la vejez. Paradójicamente, la asunción del yo se produce para poner de relieve una escisión del ser, una escenificación de la huida y de la pérdida, del vacío y del exilio vital. Parafraseándola: con un afán oscuro y secreto.

Por otra parte, los sonetos de arte menor se componen, en partición bimembre, primero de una colección de sonetos a los que, de forma genérica, llamo miniaturas intimistas (por su brevedad alada, al borde de lo epigramático, y porque de algún modo se consuma en ellos la eclosión del yo o de la mirada que ese yo deposita sobre las cosas) y, en segundo lugar, de un bestiario («Bestioles» [«Animalitos»]). Se produce una evolución sustancial en estos poemas respecto a la producción

Filles som d'argila informe
grisa i freda com el món.

Un pur misteri ens infon
el deliri d'ésser forma.

Pits rodons, braços enlaire,
ja comencem d'existir
sota llunes altes i,
immòbils enllà de l'aire.

Així que s'omple de vida
nostre faç foscament crida
i esguarda amb ulls inhumans

l'home que la forma invoca:
com els sospirs d'una boca
eixides som de ses mans.



anterior. Representan un giro hacia una fórmula más depurada, económica y ligera. La elección del heptasílabo, además de aportar la modulación natural del verso corto, obra en beneficio de la simplificación y del proceso abreviante que la autora persigue. La imaginería se hace más sintética y estilizada, menos crepuscular y compleja; la adjetivación tiende a evaporarse en beneficio del sustantivo o, si ésta aparece, lo hace para mostrarse elemental, descriptiva, límpida. El poema se desprovee de hermetismo, deviene concreto e, incluso, literal, enumerativo. Se temple, se desdensifica. No es ajeno a este despojamiento verbal una desnudez conceptual. Rodoreda se va desprendiendo del estilo trágico —tan presente en la serie de Ulises y en todas y cada una de las composiciones de arte mayor— para deleitarse en visiones de melancolía suave e, incluso, gozosa. Se detiene en las cosas —en el silencio de las cosas— y en la sutil naturaleza de las flores. O, como en «Bestioles» [«Animalitos»], nos ofrece un fresco en el que transita, tomando voz, una fauna de pequeños animales, de animales domésticos, de insectos y pájaros. Este bestiario, redactado a inicios de 1960 —es decir, enlazando con su particular tratado de botánica ficticia en prosa poética, *Flores*—, es una clara expresión de la síntesis y la simplicidad hacia la que propende la poesía última de la escritora catalana.

Los orígenes, no del impulso lírico —inherente a toda la obra rodorediana— sino de su materialización en verso, debemos situarlos en París hacia el año 1943, aún bajo los efectos de lo que ella misma denominó *época negra*. Llega a la

A Apel·les Fenosa

Sommes filles d'argile informe
grise et froide comme le monde.
Un pur mystère nous insuffle
le délire d'être forme.

Les seins ronds, les bras levés,
nous commençons d'exister
sous de hautes lunes, et,
immobiles, plus haut que l'air.

Dès qu'elle s'emplit de vie
notre face obscure crie
scrutant de ses yeux inhumains

l'homme qui invoque la forme :
comme les soupirs d'une bouche
nous sommes issues de ses mains.

Traduit du catalan par
Marie-Claire Zimmermann.

Busto de Mercè Rodoreda

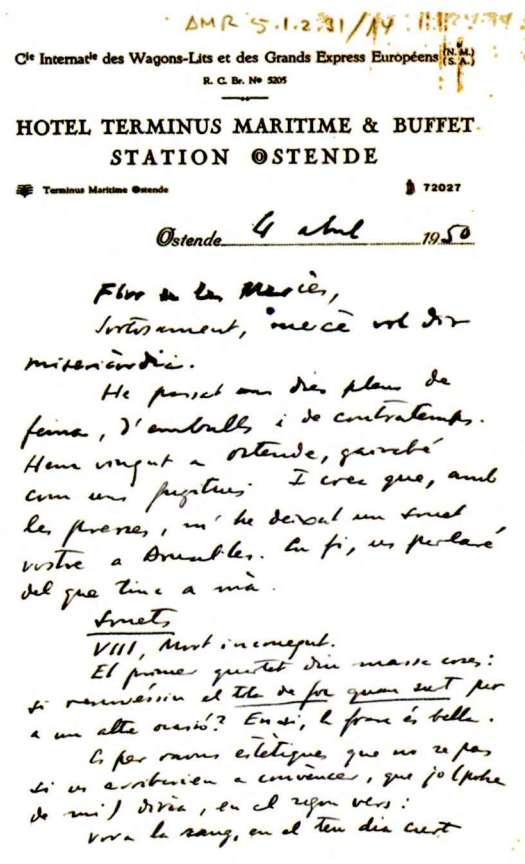
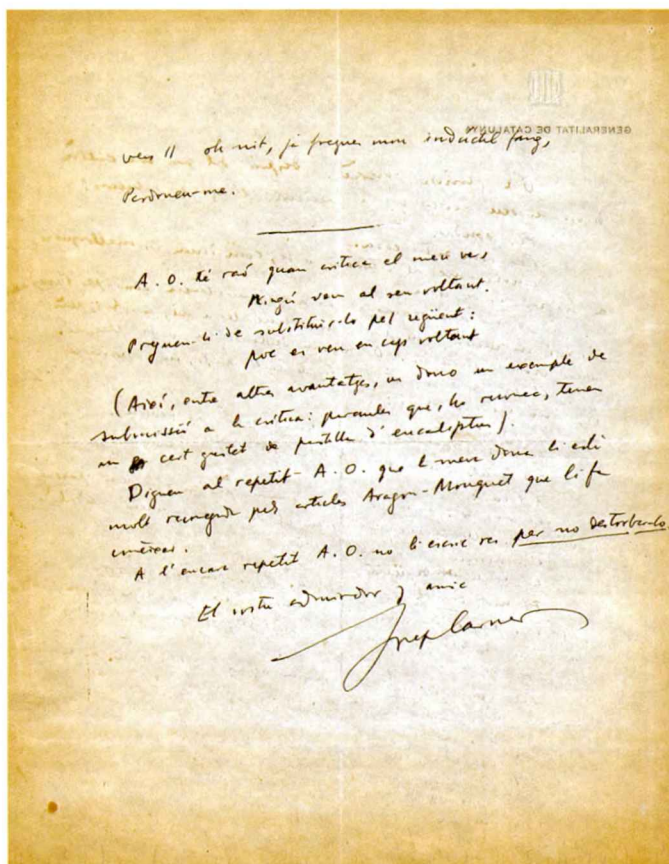
realizado por Apel·les Fenosa, en 1948.

*Poema de la autora dedicado al escultor,
y su reciente traducción al francés.*

poesía, pues, cuando apenas había dejado atrás los instantes más dolorosos y acuciantes de su experiencia de refugiada de guerra —cuyo impacto no solamente removi6 y transform6 su percepción del mundo, sino incluso la naturaleza misma de su literatura. Son momentos en que se halla sumida en una debacle moral que se tradujo en un período de silencio creativo, roto tan pronto como pudo lograr cierta estabilidad en su existencia cotidiana, por la vía de la narración breve (redescubría el género en todas sus enormes posibilidades, pero además éste le permitía resolver y suplir la imposibilidad práctica de dar respuesta a las exigencias de la novela, siempre demasiado absorbentes). En este caldo de cultivo se gesta la poesía rodorediana, cuya cristalización, finalmente, es impulsada por tres circunstancias fundamentales aunque de diferente orden: un problema de salud, una desavenencia sentimental y el acicate intelectual del diálogo con Josep Carner.

La primera de estas circunstancias puede parecer banal y es, sin embargo, determinante: Mercè padeció durante cuatro años una dolencia que le provocaba parálisis en el brazo derecho; se le entumecían los dedos y, en consecuencia, no podía sostener la pluma; le resultaba imposible escribir. A lo largo de esos cuatro años se fragua el núcleo de su proyecto poético: se hace con una máquina de escribir, consigue componer versos; todos sus poemas son mecanografiados. Mas, acaso, la alta literatura supone razones más profundas e ingrávidas, de naturaleza menos prosaica, que desde luego también se dan. En efecto, las dificultades de subsistencia en ese contexto de posguerra europea y su

*Cartas de Josep Carner a Mercè Rodoreda
fechadas en 1948 y en 1950.*



delicado estado de salud fueron coronados por una crisis amorosa que acusó con enorme virulencia y que la condujo a una situación psicológica límite: «Toda yo soy un infierno», reconocía en carta a Anna Murià, la confidente de aquel entonces. La tensión surge de un conflicto con Armand Obiols a propósito de la visita que, el 19 de Septiembre de 1946, Montserrat Tratalba hizo a éste, su marido, en Burdeos. A pesar de que no consiguieron encontrarse, la anécdota tuvo el efecto de dejar al descubierto los resortes de la compleja relación sentimental que unía a ambos intelectuales. Rodoreda se halló entre los dos frentes de una angustiante dialéctica interior: por un lado, sintiéndose utilizada por el hombre con el que compartía exilio (herida en el orgullo) y, por otro, viendo peligrar la convivencia con la persona que amaba (herida en el amor). No quisiera que pareciese gratuito situar aquí el detonante afectivo; lo cierto es que, salvo algunas muestras esporádicas, la cronología encaja con absoluta precisión.

Me he referido a un tercer elemento detonante, el estímulo que encuentra en Josep Carner, con quien trabó una profunda amistad durante el exilio. Debe atribuirse al escritor catalán que el despertar poético de Rodoreda sea, además de abrupto, pletórico. Parte de los poemas de *Ulises* (así como la extraordinaria *suite* de «Albas y noches») la sometió al juicio y rigor de éste, quien asumió solícito su porción de responsabilidad —sintiendo casi como un imperativo la tutela; así se lo manifiesta por carta: «yo no puedo reaccionar ante la excelencia sino por la exigencia». De este modo, el intercambio epistolar que entablaron entre 1947 y 1954 converge en un asunto principal, los sonetos, lo que con-



*Josep Carner y Mercè Rodoreda,
que mantuvieron una interesante correspondencia.*

Paris, 18 d'octubre de 1948

Estimat Carner:

Un altre sonet: us l'hauria enviat divendres, però no he valg fer perquè pensava que seria més aviat. Sobre aquest tema n'escriré tres o quatre de molt diferents per a donar una mica d'idea de l'estossina general dels pretendents. Seran per als Jocs Florals de l'any que ve. Vet ací les modificacions que he fet als sonets, d'acord amb els vostres consells. Algunes són només provisionals, poc satisfactòries, perquè estic encara massa prop d'aquests sonets per a poder-los manipular amb l'esperit d'objectivitat necessari.

Som-hi!

1-"OH AMERICA ESTAL. LAR....."

On deia:

"El verd s'amara pels erins, el blau s'alzina"

he posat:

"El verd encén els erins, el blau s'alzina"

he substituït:

"oh soledad lentamente mesurada"

(.../.../.../...)

per

"Oh lenta soledad, arrastrada..."

(.../.../.../...)

així aquest vers t'el d'altre citat del següent.

2-"CIUTAT OMAROSA..."

He expulsat aquest primer vers que no us plau:

"Ciutat omarsa de la melangia"

Hi he posat aquest, que no sé si us plaurà:

"Negra ciutat de la melancolia"

He assajat de fer menys pedregosos els dos versos

"a penas dit, llença el secret tirany"

"cap als súbits carreus d'omara aglevada"

ara tinen:

"fins als súbits carreus d'omara aglevada".

3-"SANG SENSE ESCLAT..."

On deia:

"Sang sense esclat, lenta saba de l'arere"

(.../.../.../...)

ara:

"Sang sense esclat, afany secret de l'arere"

I on deia:

"Sobre el meu pit, amb duresa de marbre"

ara diu:

"Sobre el meu pit, oh somni pres en marbre"

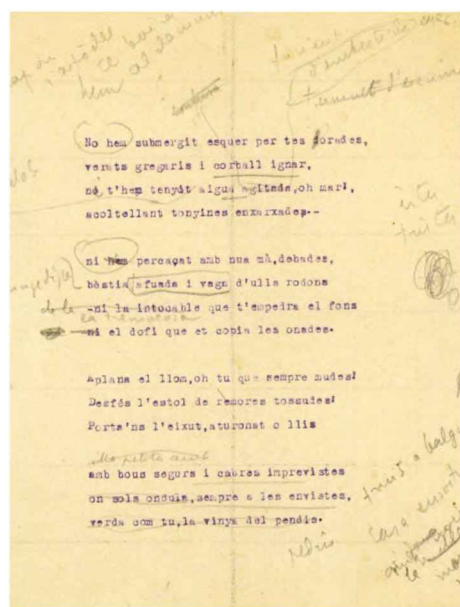
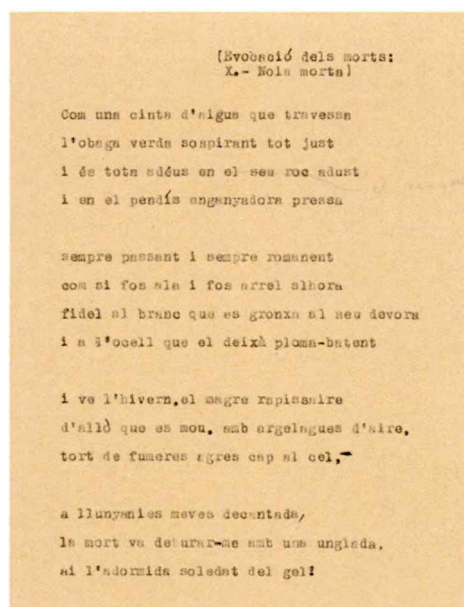
Carta de Mercè Rodoreda a Josep Carner de 1948.

vierte esta correspondencia —pródiga en comentarios y a causa del minucioso aparato de correcciones que le propone Carner— en un documento del oficio de poeta de tal valor que es casi obligado ofrecerla en apéndice de cualquier edición de la poesía rodorediana.

Acuciada, pues, por una suma de estímulos, de limitaciones e inquietudes, la narradora emprende el arriesgado camino que he trazado, en plena madurez (cuenta con treinta y siete años) y con las habilidades adquiridas y la depuración de estilo de la escritora experimentada que ya es. Pero casi tan abrupta como su irrupción va a serlo el abandono y el posterior olvido en el que de repente sume esa parte de su labor, a mediados de los años sesenta. Si bien es cierto que los motivos determinantes han desaparecido y que disfruta de una cierta estabilidad, lo fundamental para entender ese corte sin continuidad es la emergencia, con envite de aguas torrenciales, de una furiosa necesidad de narrar, la urgencia de resolver un microcosmos narrativo y de conformar lo que será su nueva estrategia para aproximarse a lo narrado. Surgen entonces, casi empujándose,

Jardín junto al mar, La plaza del Diamante, La Muerte y la primavera, así como alguno de sus cuentos emblemáticos. Exceptuando los ejemplos tardíos del bestiario, al fin y al cabo un divertimento entre capítulo y capítulo de novela, la autora desplaza conscientemente su actividad poética para atender a la llamada de la que fue su máxima ambición, el género largo, la novela.

Cuando Mercè Rodoreda se decide por la escritura en verso, escoge las complejidades del soneto de forma absoluta y sin vacilaciones, en una decisión, diría, de cariz programático. Se somete a una doble exigencia muy elocuente: primero, a la de la forma; luego, al rigor de dos intelectuales de gran renombre, Obiols y Carner. En consecuencia, mal podemos hablar de una incursión de diletante, y eso es algo que corrobora el grueso nada despreciable de la producción global; muy al contrario, la escritora se aventura asumiendo los riesgos de una



Poemas mecanografiados de Mercè Rodoreda,
con correcciones.

ambición inflexible, y poniendo en juego toda la maquinaria de su talento creador. Se involucra con ímpetu y determinación. Literariamente, la fuerza de carácter de Rodoreda era de tal magnitud que logró de inmediato una gran eficacia como poeta y, por encima de todo, supo dar muy pronto con una sorprendente dicción propia, con aquella difícil calidad de voz poética intransferible. En el otro extremo, la experiencia de vida juega en beneficio de la densidad moral que mana de su lírica, y tal vez los retablos del descenso al infierno aparecen hoy ante nuestros ojos como una expresión perfectamente simbólica de su viaje al Poema: se adentra con vigor en ese lugar común que Homero funda para Occidente y se hermana así, sin complejos, con la larga tradición que conduce a Virgilio y a Dante Alighieri, a Joyce y a Broch. Los sonetos de Mercè Rodoreda quizás sean producto de una época bien delimitada de su vida y, en su momento clave, incluso puntual; pero el tiempo —corrigiendo la marginalidad en que hasta ayer yacían— les otorgará, en la obra, un espacio predominante, junto a los cuentos y las novelas mayores.

cali

PLANY DE CALIPSO

Jo veig la teva terra nua i roent, deserta,
vora la mar en fúria sota un penya-segat,
el teu palau de pedra com una boca oberta
i l'erm on bronz la vespa i on famejà el ramat.

Jo sóc allò que es deixa, allò que fuig i passa:
l'oreig entre les fulles, l'estel que ha desistit,
el doll que riu i plora i aquella tendra massa
dels xuclaments que aturen un instant més la nit.

T'he volgut meu per sempre, cansat de mar i onada,
segur en la meua carn, corba i mel exaltada,
estranger que t'entornes cap a la teva mort.

Ara voldria ésser lleó que juga i mata
o l'olivera immòbil en son furor retort,
però al pit m'agonitza un escorpió escarlata.

(Publicada en la *Revista de Catalunya*, Octubre-Diciembre de 1947)

LA LUNA

El furtivo que huye delata
—de sangre, de amor
demente—
y falsifica la plata
del pez acorazado de escamas.

Convierte en nácar los
cristales, mientras
inunda de frío azul
la hiedra que vive en el muro
el agua lisa como un vientre.

Sobre un pétalo se extasía
carcomida de melancolía
en su exilio beato.

¡Espejo de la noche rotunda!
Testa blanca y errabunda
del primer decapitado.

Traducción de Abraham Mohino Balet

Enchanted flock of sheltering shadows,
the ultimate night begins within a great pool of stars
pure realm, space throbbing with dawns
three golden nails crucify the vault of your skies.

The land that gave me birth is far and appears dead:
a flower by the edge, a trace in the sands,
and over the blue water a breath of gentle breeze which brings,
look of shredded pearls, the morning mist.

Besides the water and by a tree my weary heart rests,
a vermicular rose like ardent snow sets itself
on the sad deserted shore of my body.

All is complete oblivion. No defense is needed
for the brief sigh that I am in the icy calm
of this fearful frozen mass of silence.

Unrhymed translation by J. L. Gili

PENELOPE

Du large, la brise amère le temps me compte,
La mer et son abominable cri!
Le miel, dans la jarre, s'est épaissi
Et les bourgeons que tu laissas font
ombre longue.

Brillant ruisseau! Ta soie blanche
Sera la lune de mes nuits!
Chevet de mon repos, l'arbre équarri
Etend encor comme une idée de branche.

Farouche, seule et gorgée d'amertume
Je fais et défais la toile absurde,
Du néant, araignée hallucinée.

Un goût d'amour monté jusques aux lèvres
Meurt aussitôt comme une goutte brève
Au bord de la dernière fleur qu'elle a penchée.

Traducción de Émilie Noulet.
(Publicada en *Le Journal des poètes*,
Bruselas, Julio de 1949).

JARDINES AL PASAR

(En una larga calle de París, cerca de los inválidos)

Jardines entre tapias, y la torre
que, como un árbol más, su sombra inclina
sobre el recinto en cuyo seno corre
un rumor fresco de agua vespertina;

taller en que el silencio caviloso
trabaja a torno el aire de una ausencia,
la espuma de cristal de su reposo,
su mirada cuajada en transparencia:

no pisará mi pie vuestros umbrales,
ni mi mano llamando a vuestra puerta
hará temblar al eco en sus nidaes,

que, si mi paso eriza en sorda alerta,
aduerme en anchas ondas otoñales
la frágil paz de la avenida yerta.

París, Septiembre de 1943

Dibujo, colage, escritura

Mercè Ibarz



Las pinturas que ilustran el artículo son obra de Mercè Rodoreda, realizadas a inicios de los años cincuenta.

Entre París y Ginebra, a lo largo de casi una década, Mercè Rodoreda siguió con atención la pintura de la posguerra europea y la tomó como guía de su propia creación. Desde finales de los cuarenta y hasta finales de los cincuenta, cultivó de forma bastante intensiva el colage y el dibujo en acuarela o aguada. Su dedicación no estaba exenta de ambición. Incluso pensó en mostrar el resultado en una galería de París, y durante un tiempo persiguió la publicación de uno de sus textos con imágenes de Miró. Esta mujer, que siempre cultivó con mimo su aspecto, diría más tarde que había pasado muchas más horas en el Louvre que delante del espejo.

Son años en los que no podía volver a escribir novela. En el exilio había hecho ya cuentos y poesía, pero una suerte de parálisis somática le impedía ahora tomar la pluma o teclear, aunque no coser o hacer cuadros. Su obra plástica sigue muy de cerca la evolución de Miró y Picasso, de los surrealistas y de Klee,

y está atenta a las nuevas figuraciones de la posguerra de Dubuffet o Josep M. de Sucre y sus visiones fantasmáticas. Plasma así un reducido pero significativo universo de figuras y colores.

Esta obra plástica, que no llegó a cuajar más que como ensayos creativos, está en estrecha relación con el parto de la nueva Mercè Rodoreda, la que emergería desde Ginebra. Tras dejar París en 1954, Ginebra y su cerrado mundo significaron el punto de arranque definitivo de las novelas que quería hacer y de cómo las quería escribir. Casi todas las que terminó —e incluso la que no, *La Muerte y la primavera*— están imaginadas y comenzadas en Ginebra, al mismo tiempo, a finales de los cincuenta. Una de las primeras fue la que con el tiempo sería *Jardín junto al mar*. Contiene una aproximación literaria, casi única, a estos años de dibujo y colage. La comenzó en la primera quincena de septiembre de 1959 (la acabó en diciembre de 1966). Había conseguido publicar ya, el año anterior, una recopilación de cuentos, *Veintidós cuentos*, escritos en el primer exilio, en Francia, pero ya hacía tiempo que escribir le costaba mucho. Ahora, en 1959, ya puede volver a escribir. La pintura de los años anteriores queda atrás.

El *Jardín* comienza con la evocación que el narrador, el jardinero, hace de uno de los dueños de la casa, Feliu Roca, pintor del mar que una y otra vez afronta el agua como motivo; más que como motivo: como alma de sus telas. Un artista en sentido clásico, según hace decir la autora al jardinero: «Había hecho exposiciones en París y creo que en Barcelona es conocido y ha ganado mucho dinero con esta tendalera en azul. Lo había pintado en todas formas: tranquilo, loco, con las olas altas, con las olas bajas. Verde, de color de miedo. Y gris, de color de nube. Marinas. Decía que hacía marinas y sus amigos le decían que tenía que hacer manchas; que es lo que más gusta a los americanos. Se burlaban y le decían que ya había habido demasiados pintores que habían pintado el mar, y el muchacho... [...] Me decía: es más difícil pintar esa bestia azul que cuidar de las flores». Feliu Roca proyectará una gran tela, de cinco metros, como quieren los americanos, pero no tendrá éxito; el suyo es otro tiempo.

También hay otro tipo de pintor, una imagen fugaz de la artista plástica que Rodoreda tal vez hubiera podido ser. Estamos en el inicio del tercer capítulo: «la señorita Eulalia se había vuelto pintor. Hacía una pintura rara. Pintaba incluso gente, pero pequeña, y siempre estaban lejos. También pintaba flores. Las hacía tal cual eran, les contaba las hojas para que no faltase ninguna, y a pesar de ello, no le quedaban como las flores de verdad. No sé si más bonitas o no tanto... era una cosa que no se puede explicar. Como los colores, que parecía que tuviesen luz por dentro».

A diferencia de Feliu, Eulalia no fracasará, pero le dolerá desprenderse de sus cuadros; su actitud se acerca a la de Dubuffet, el arte sucio y sus ambiguas relaciones con el mercado, una pintura que Rodoreda seguía y admiraba. A la luz de estas sutiles formulaciones de la plástica de la posguerra, la pintura de Rodoreda se engarza en su narrativa. Es otra obra sobre papel, pues eso es lo que hizo en plástica: obra sobre papel, dibujos y colages que coloreaba con las técnicas de la acuarela y de la aguada.

Jardín junto al mar puede ser leído como alegoría del arte de los colores y de las formas. La pintura tiene aquí un papel en absoluto subsidiario, una fina re-



levancia en el tema y en la estructura. Pintar y cuidar un jardín son actos y actitudes comparables. Rodoreda manifiesta así, como tantos escritores del siglo XX, la voluntad de trastocar las jerarquías entre alta y baja cultura, o mejor, entre cultura y naturaleza, un objetivo que dice bastante de la radicalidad estética de su proyecto literario. Es también su manera de conectar, en ese mismo proyecto, literatura y pintura. Utilizará la misma expresión que el jardinero, «flores de verdad», para titular algunas de las *Flores* que estaba escribiendo, también aquellos años, en Ginebra.¹

Otra novela que también había comenzado es la que acabaría siendo *Espejo roto*, donde la técnica del colage se torna forma literaria. Una forma largamente deseada, que consiguió después de este período de práctica plástica, a menudo denso. Una forma que alimentaba su imaginación desde la juventud, coetánea del colage expandido por el nuevo arte del siglo XX, el cine y su montaje.

De hecho, la secuencia de trabajo que la estimulará a la creación en un año de concentrada dedicación a la pintura, 1953, en París, fue ésta: cine-dibujo/colage-lectura-dibujo/colage-escritura. Es perceptible en otra de las cartas a Obiols. Es lunes. El sábado por la noche ha visto en el cine un programa sobre Méliès, donde pasaron *Viaje a la luna*. El film exalta su imaginación, el sentido de lo fantástico que siempre la ha atraído y que acabará haciendo suyo en el exilio, a lo largo de todos sus libros. Al día siguiente, domingo, hace un colage y empieza a pensar en una exposición. Por la noche acaba *Mosquitos*, de Faulkner.² Después podrá retomar las primeras notas de escritura, escasas, que había empezado cuatro días antes.

Del cine, Rodoreda habló a menudo. Lo prueban algunos de sus prólogos, la huella profunda del cuento «Tarde en el cine», prefiguración de *La plaza del Diamante*, su correspondencia con Obiols y, en suma, su obra entera. De pintura habló menos; pero también lo hizo a menudo por carta, siempre a Obiols, cuando él ya se había trasladado a Ginebra y ella todavía estaba en París. Visitaba el Louvre y su tradición y había descubierto la obra de Klee en su recorrido por galerías y su inmersión en el arte contemporáneo que el final de la II Guerra Mundial revelaba. Sabía mirar, como sabía escuchar y captar la lengua hablada.

Así comenta una exposición de Joan Miró en 1953 en París: «Ha hecho lo siguiente: ha escogido un motivo y lo ha repetido, exacto, pero con diferentes colores seis o siete veces». Minuciosa, atenta, añade: «Después [Miró] ha descubierto aquella especie de cartón grueso que teníamos en el campo Lindeman.³ Con ese cartón hace muchas filigranas. Hay hoyos, hace caminos, hace formas quemándolo. Tiene una cabeza de muerto y los agujeros de los ojos son dos agujeros de verdad, hechos aplicando un hierro candente a la materia. Después lo recorta de manera desigual, haciendo aristas, le pinta cuatro burradas, lo aguantta entre dos cristallitos gruesos y la cosa sirve para poner encima de un mueble y hace bonito. Tiene un cuadro con una figura muy abstracta pero con dos cojones muy concretos: son azules del medio y rodeados de una raya difuminada negra y situados donde corresponde. Después ha hecho, sobre todo, pintura de decoración, es decir, para plafones. Tiene un friso azul oscuro, de unos cuatro o cinco metros de largo, todo sombreado de negro y sembrado de círculos de colores luminosos. Con el cartón Lindeman, ha hecho una especie de dólme-



nes sobre un pie de madera con motivos chinescos. Tiene una cabeza de piedra, de aquellas piedras que encuentra cuando pasea por su finca, asombrosa. Y tiene un hallazgo: una horca de campesino, con las puntas de madera: ha decorado el mango, pero haría más bonito si no lo hubiera tocado».

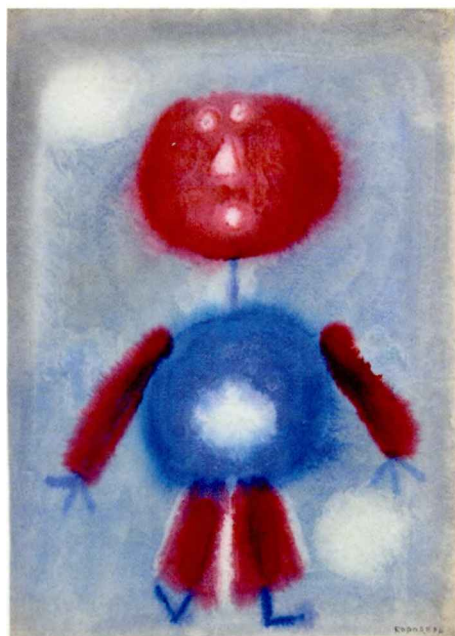
Concluye: «Aún no he escrito novela. Ayer por la noche, para calentarme leí *En souvenir de barbarie*».⁴ El tiempo de la escritura se acerca; las artes plásticas y la lectura la están empujando.

Al día siguiente, vuelve a escribir a Obiols: ha hecho un collage y después otro, una variación: «Los tengo los dos encima de la cocina y mientras te escribo, de vez en cuando, los miro. Los he firmado y todo. Y aún los repetiré con otros colores [...]. Uno tiene el fondo gris y el otro lo tiene rojo. Les he hecho aquellas figuras sin brazos, y sólo de mirar-los te viene como una especie de alegría de loco». Pero todavía hay más: «Por la mañana he empezado a escribir: bastante bien. Estoy contenta cuando veo que puedo escribir. [...] He sacado del estante *Geneviève*, de Gide. Pienso que actualmente me será útil». Sin embargo, el empuje plástico puede más. Cuatro días después, tras el film de Méliès, ha hecho un quinto cuadro y escribe: «Ya tengo estilo y un mundo».

Sigue pensando en una exposición y explica como trabaja: «Todos mis cuadros son a base de aquella figura que parece una botella. El que hice ayer son dos figuritas, una grande y otra más pequeña, puestas de lado. Son gris oscuro, y la

cara y un zócalo que les hace de pie los recorté de una página de *Elle* donde había, agrandada, la moneda con el retrato de la reina Elisabet. Los ojos y la boca los hice rojos y los cabellos, que parecen brazos, son del mismo color del cuerpo. En la cabeza les puse un capazo de color de paja lleno de setas que figuran fruta, verdes y moradas: el fondo del cuadro es de color verde amarillo muy suave. Asombroso. Hoy haré las mismas figuritas con una balanza en la cabeza y, en un plato de la balanza, peces rojos. Y, en el suelo, una cesta llena de pescado».

A lo largo de julio de 1953 hará buenas apreciaciones de la pintura de Duffy, vívidas descripciones del Louvre⁵ y argumentará los collages. Por fin, escribe «fácilmente, como si fuese la cosa más natural del mundo». Una posdata: «Pintar era una de las vocaciones de mi juventud: o tener una casa de modas: o tener una granja llena de pollitos». Seguirá pintando y el propósito de la exposición continuará vivo, pero, aunque lenta, la escritura está de nuevo en marcha. Escribir será siempre un objetivo más intenso: «hago poca novela y hago muy mal. Mi porvenir está en la escritura». Tiene cuarenta y cinco años y hace quince que no ha publicado un libro, desde 1938.



También para Julio Cortázar, corresponsal indirecto de Rodoreda, el empuje de Miró en aquellos años de posguerra era un estímulo. Cortázar, traductor y corrector temporero en Ginebra, había conocido a Mercè Rodoreda en una de las estancias en la ciudad de Rousseau, como colaborador de Obiols. La carta está dirigida a él, Juan Prat para Cortázar. Ella todavía pintaba, y el autor que será de *Rayuela* tenía un encargo suyo que no pudo cumplir: «Dígale a Mercedes que no pude conseguirle el papel en el Bon Marché (creo que ya le hablé de esto en otra carta, pero no estoy seguro). Ya no tienen esa marca, los muy hideputas». Quiere ver a los amigos y los anima: «En París hay una fenomenal exposición de las cerámicas de Miró y Artigas (¿Vio las fotos en *L'Oeil*?). Son una maravilla, y ustedes deberían venir a París nada más que para verlas (y vernos a nosotros de paso)».⁶

La escritura había vuelto poco a poco, pero, como vemos por la carta de Cortázar, aún en 1956 Rodoreda continua haciendo cuadros. Sin embargo, este mismo año habrá un cambio decisivo en su mundo, tan reducido desde el traslado a Ginebra, donde prácticamente se puede decir que sólo tiene un lector, Obiols, un muy buen lector, pero solamente él: en 1956 se abre el camino para volver a publicar en Barcelona.

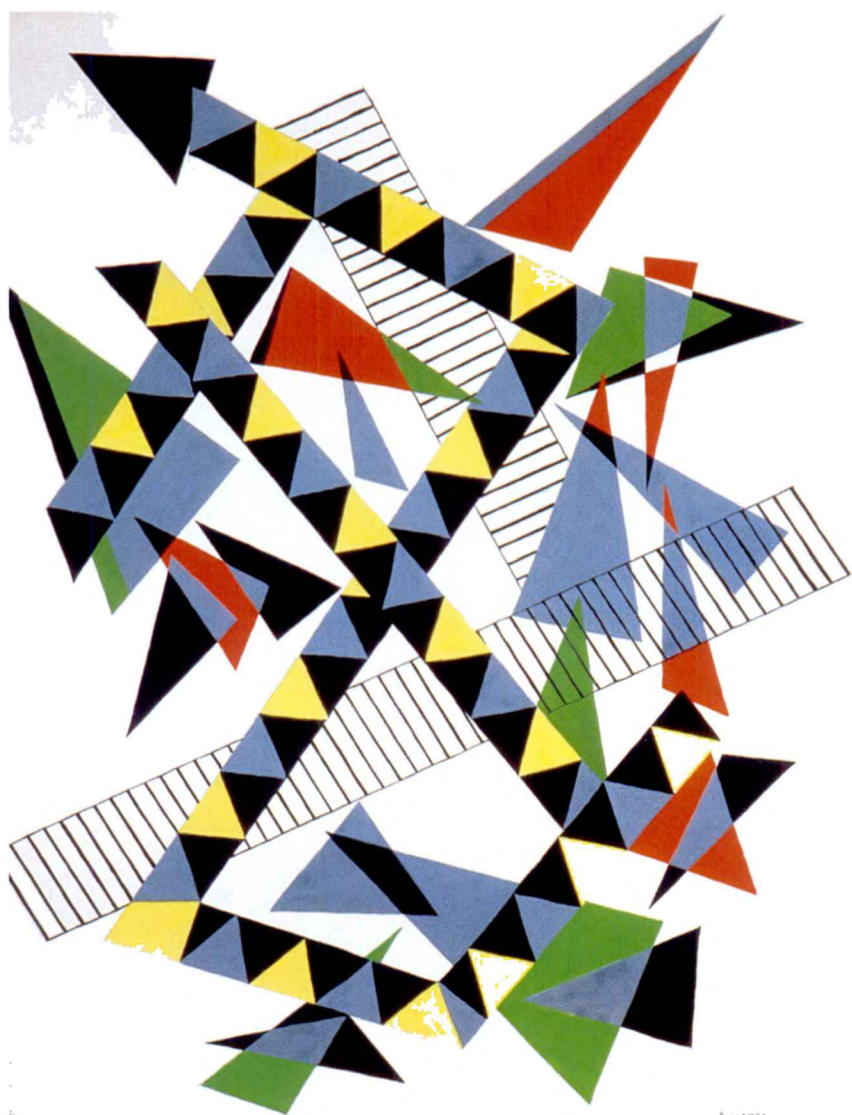
Uno de sus cuentos, «Carnaval», gana un premio en 1956. Vuelve a Barcelona a recogerlo y hace entonces la excursión a la Costa Brava, escenario que dará a *Jardín junto al mar*, donde vaciará parte de su experiencia plástica.

Otro premio importante de la reanudación editorial en el interior, el Víctor Català, le será otorgado a su recopilación *Veintidós cuentos* al año siguiente y se publicará en 1958. A partir de entonces renace, no sin dificultades, la Rodoreda maestra de su estilo literario, con un mundo bien propio.

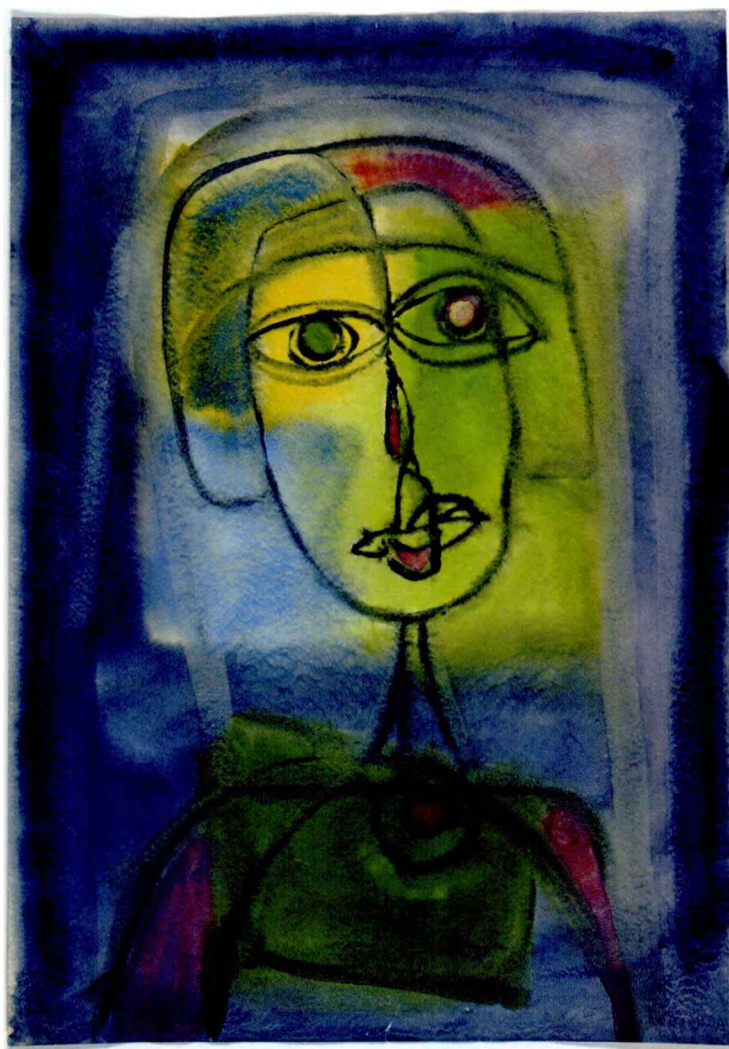
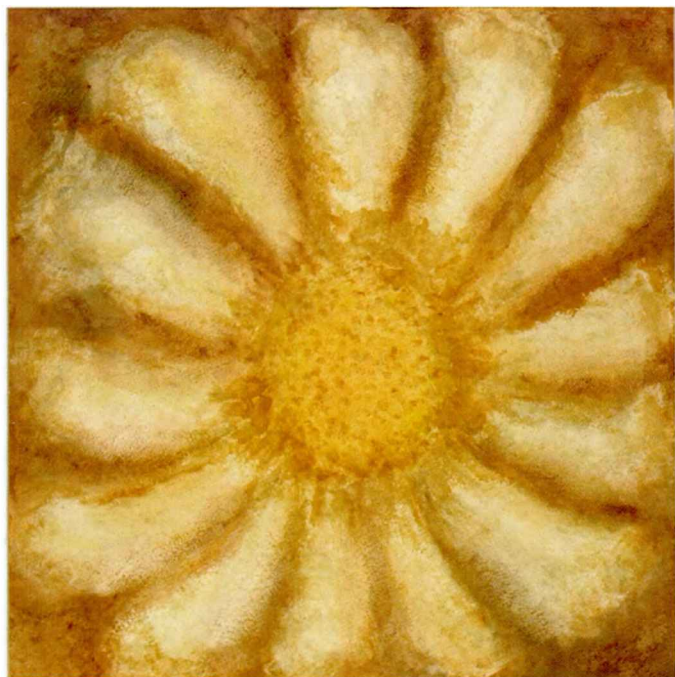
Después de unos años de parálisis literaria, cuando sus manos no podían aguantar la pluma ni escribir a máquina para afrontar una novela, pero, no obstante, podían coser, recortar papeles y hacer collages o coger lápices de dibujo y tubos de colores, le era de nuevo dado aquello que más había temido perder, la disciplina de la escritura, la obra.

De todos modos, la dedicación —autodidacta, como siempre— al dibujo y al colage no fue tiempo vacío. Como dice no sin ironía y distanciamiento, encontró gracias a ellos un estilo y un mundo. Sus imágenes plásticas son puertas abiertas a *La plaza del Diamante*, *Espejo roto*, *La Muerte y la primavera...* que surgen de su aplicado estudio de la pintura de la posguerra europea (Dubuffet, Sucre) y de los renovadores del siglo (Picasso, Klee, los surrealistas, Miró).

No quiero decir con ello que la obra plástica de Rodoreda tenga la autonomía de su obra literaria. Pero tampoco creo que haya sido sólo un pasatiempo. Ni que, en un siglo dominado por la interrelación de los géneros creativos y las tentativas de escritores, cineastas y plásticos por romper y entrelazar las barre-



ras creativas y comunicativas, la obra sobre papel de Rodoreda (dibujos en acuarelas y aguadas, colages) esté tan alejada de la obra, también sobre papel, que escribió. No lo están en definitiva en su mundo, que es también el mundo que nos ha hecho visible.



El interés plástico de Rodoreda aparece en perspectiva como una de sus aficiones más propias, de juventud, como decía ella misma. Quizás con relación a las condiciones colectivas creadas por la primera modernidad urbana, en los años treinta. Rodoreda fue una joven moderna que compuso muy conscientemente su imagen personal, la interior y la exterior. Su gusto por las formas de la moda y de la costura, a la cual alguna vez había pensado en dedicarse de lleno durante los años difíciles del primer exilio, cuando no sabía como afrontar el futuro, podía ser también una forma de expresión creativa. Seguía un impulso que le venía de siempre, de la muchacha sin estudios que llegó a la literatura a través de uno de los nuevos oficios de la época, el periodismo, que le permitió entrar en la modernidad.

Pero a partir de 1947 estaba a menudo enferma y no podía escribir; había pasado circunstancias dolorosas, era una exiliada y no podía publicar los cuentos y la poesía que en esas condiciones había escrito más que en algunas revistas de exiliados; además, no quería que sus nuevos libros recorrieran el circuito exclusivo del exilio, quería normalidad a pesar incluso del franquismo. Tantas

Ahir, diumenge, al matí vaig fer un cinquè quadre. Ja tinc estil i un món. Els dos quadres primers em semblen sense cap rera d'interès. L'exposició serà d'aquí un parell de mesos a Mirador. Avui aniré a proveir de paperanson. Tots els meus quadres són a base d'aquella figura que sembla una ampolla. El que vaig fer ahir, són dues figuretes, una de gran i una altra de més petita, posades de costat. Son gris fosc i la cara, i un sòcol que els fa de peus, els vaig retallar d'una pàgina d'Elle en hi havia, engrandida, la moneda amb el retrat de la reina Elisabet. Als ulls i la boca els vaig fer vermells i els cabells que semblen braços són del mateix color del cos. Al cap els vaig posar un cabàs de color de palla ple de boletes que figuren fruita, ve des i monedes: el fons del quadre és de color verd groc molt suau i repartit. El que faré avui seran les mateixes figuretes amb uns bolques al cap i, en un plat de la balança, peixos vermells. I, per terra, una penya plena de peix.

*Fragmento de carta del 6 de julio de 1953,
enviada por Mercè Rodoreda a Joan Prat, desde París,
comentándole su obra pictórica.*

siones la bloquearon a menudo. Y se puso a pintar, a mirar en su interior, a extraer los demonios, a dar forma al nuevo mundo de la posguerra. Para poder volver a escribir lo que creía prioritario, novela.

La composición y experimentación de formas es, al fin y al cabo, uno de los legados más valiosos de la literatura de Mercè Rodoreda, paralelamente a la configuración de una novela catalana moderna y de una lengua literaria asimismo moderna. Una novelística y una lengua de todo punto personales de ella y, a la vez, del todo colectivas; tan colectivas que se han hecho necesarias a tantas otras lenguas que la han traducido. Si no podía escribir, ¿qué podía hacer que no la alejara de su objetivo? Leer, pero sobre todo no dejar de componer. Así llegó a la disciplina plástica. Por ósmosis, por receptividad, por empatía. Por voluntad artística.

1 Carta de Armand Obiols (Joan Prat), 15-1-1960. Todas las cartas de Rodoreda citadas en el texto están dirigidas a él y fueron escritas entre 1953 y 1960; forman parte de los archivos de la Fundació Mercè Rodoreda (FMR). Obiols recomienda en esta carta no utilizar el título Flores ni hacer ninguna alusión al escritor Henri Michaux. «Preferiría "Elementos de botánica", o una cosa por el estilo — "Botánica para inocentes", "Flora increíble", etc.» Rodoreda acabará titulado «Flores de verdad» y reunirá estas prosas en el volumen Viajes y flores (1980), compuesto en dos partes, los «Viajes a unos cuantos pueblos», escritos en Romanà de la Selva, y las «Flores de verdad». He analizado la secuencia temporal de ideación y escritura de la obra de Rodoreda en estos primeros años en Ginebra y su orden de publicación en Mercè Rodoreda. Un retrat (Edicions 62, 1996; primera edición: Empúries, 1991), p. 9-18.

2 6-7-1953. Sobre el film de Méliès: «Es muy divertido. Los habitantes de la luna son una especie de hombres delgados que caminan encogidos y saltando y, si les arrea un bastonazo, revientan y se desvanecen como el humo. Y el viaje de la carroza por el cielo, es fantástico. Lo más sensacional es la forma y los movimientos del caballo. Y tiene trucos tan buenos como, por ejemplo, un hombre —Méliès— que se arranca la cabeza y la tira al aire, y lo repite muchas veces, porque cada vez el hombre vuelve a tener cabeza y cada vez la cabeza queda pegada en un pentagrama y las cabezas son las notas de música». Sobre la novela de Faulkner: «[...] contrariamente a lo que te dije cuando justo la había comenzado, me gustó mucho. Evidentemente no es el Faulkner de más tarde, pero ya es Faulkner en el trazo de insinuar, de escamotear, de tomar y dejar la vida de la gente. Tiene una memoria privilegiada y ningún personaje se le desvía y todos hacen lo que forzosamente han de hacer» (el destacado es suyo).

3 Campo de refugiados cerca de Burdeos, donde Obiols (Joan Prat) era en 1943 uno de los encargados. Mercè Rodoreda vivía entretanto entre Limoges, un pueblo cerca de Burdeos, y Burdeos.

4 Marcel Mouloudji, Gallimard, 1945. Mouloudji (1922-1994) fue un artista polidécrico. Fue conocido sobre todo como chansonnier, uno de los más significados de la posguerra en París, donde hizo volver a los escenarios las canciones de Jacques Prévert y Boris Vian (cantó Le Déserteur en un teatro el mismo día de la caída de Dien Bien Phu y la canción fue prohibida). También escribió canciones y relatos, estos últimos de corte memorialístico. Pintó, hizo teatro y desde los dieciséis años era una estrella del cine francés.

5 10-7-1953. Rodoreda no ha vuelto al Louvre desde el diciembre anterior y relata la impresión que le produce ver de una tirada la Gioconda, obras de Ucello, de Tiziano, de Veronese, las nuevas adquisiciones de bailarinas de Degas, Rubens «(todo es color y pasta suave y redondez: marca)», Van Eyck, Memling, Rembrandt y la escuela holandesa: «Hay tanto y tanto que ya no sé ni lo que es nuevo ni lo que es viejo ni si todo ya lo había visto. Quedé desconcertada. Cuando cerraron todo me hacía daño [...]. Sin embargo, antes de salir atravesé la sala Egipcia y no quise dejar de echar una ojeada a los frescos pompeyanos de abajo».

6 Carta de Julio Cortázar a Joan Prat, 3-7-1956. El original está depositado en el Fondo Joan Prat, FMR. Publicada en Julio CORTÁZAR, Cartas 1937-1963, ed. de Aurora Bernárdez, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 336.

El teatro de Mercè Rodoreda

Anna Maria Saludes Amat



Mercè Rodoreda, de niña, con su madre y unas amigas, disfrazadas de ninfas, frente al monumento a Jacint Verdaguer en el jardín de la torre.

La atracción por el teatro que demostró poseer Mercè Rodoreda a lo largo de su vida y su estilo narrativo tan dialogado, podría afirmarse que comenzaron antes de su nacimiento, con un dato biográfico familiar que es casi como una premonición o una predestinación. El noviazgo de sus padres, Montserrat Gurgu y Andreu Rodoreda, tuvo lugar en una compañía de teatro amateur. Mayor relieve representa el hecho que después de haberse casado y del nacimiento de la futura novelista siguieran cultivando el sueño romántico de su juventud: convertirse en una actriz (o cantante) profesional, Montserrat, y en un autor teatral afirmado, Andreu. Motivo que les hizo cursar lecciones de declamación en la Escola Catalana d'Art Dramàtic, dirigida por Adrià Gual. A estos signos inequívocos y reveladores, se añade la noticia, documentada como las anteriores, que a los tres años la futura escritora se sabía de memoria todos los nombres de los más destacados actores y actrices, en general, del teatro europeo y, en particular, del catalán. Los había aprendido a través de las fotos, algunas con autógrafos, en los álbumes que poseían en su casa. Por ejemplo, sabemos que a la edad de cinco años tuvo un pequeño papel en la representación de la versión catalana de una comedia americana de Paul Armstrong (*El misterioso Jimmy Samson*). El recuerdo de aquella actuación como actriz fue tan entrañable que años más tarde, en 1958, lo utilizó como trama de un delicioso cuento, «El baño», que incluyó en *Veintidós cuentos*, en el que aparecen los familiares de Mercè Rodoreda y ella misma. Hay que añadir además que, en aquella dorada niñez y hasta su adolescencia, el abuelo Pere Gurgu y también su padre, en las veladas familiares o con vecinos y amigos, solían declamar o leer en voz alta poesía y teatro. Un hecho corriente en las casas de la burguesía barcelonesa y seguramente europea de principios del siglo veinte. En varias entrevistas, Mercè Rodoreda se abandona a los recuerdos y nombra a algunos autores teatrales que había oído recitar en casa: Guimerà, Rusiñol, Benavente...

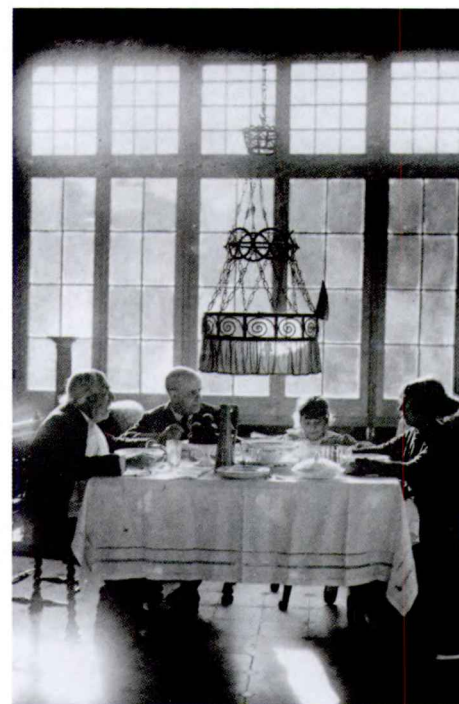
Desde que puede contemplarse el álbum biográfico con fotografías de diversos momentos estelares de la vida de Mercè Rodoreda, *De foc i de seda* [*De fuego y de seda*], en muchas instantáneas de aquella casa con el doble jardín en Sant Gervasi descubrimos en qué ambiente tan espectacular, y añadiríamos un tanto histriónico, creció la futura escritora. En cada imagen del interior de la casa hay cortinas que delimitan perfectamente la escena que presentan. Y el comedor, con los inmensos ventanales de cristal, ¿no parece más un decorado idóneo para la representación de una obra de Ibsen, que una *salle à manger* de una casa particular? Las instantáneas en *plein air* son verdaderos cuadros plásticos.

Cuatro ninfas (la madre de Mercè, Mercè pequeñita y unas amigas) se prestan como actrices consumadas alrededor de una fuente. Sin duda hay que reconocer que la infancia de Mercè, gracias a la capacidad creativa y soñadora de los Gurguí Rodoreda fue un perenne estado de «maravilla» —hasta los doce años—, tal como nos cuenta la escritora. Seguramente que aquel vivir entre estupor y embeleso continuos acabó por dejar una huella imborrable en su carácter.

Apenas instaurada la segunda República, en octubre de 1932, la joven escritora publica una entrevista a la actriz de teatro Maria Vila en la revista *Mirador* (20.XI.1932). Parece una coincidencia, pero seguramente era todavía un resquicio del influjo familiar. La adhesión al género teatral se hace más patente aun, y ella misma confiesa en el prólogo de su cuarta novela de juventud (1936), *Crim* [*Crimen*], haber escrito y presentado sin ningún éxito al premio Josep Iglésias del año anterior un drama, *Sense dir adéu* [*Sin decir adiós*]. Lo cierto fue que en aquel certamen se presentaron unos setenta candidatos, algunos con más de una obra; entre ellos figuraban también dramaturgos ya afirmados. De hecho, Mercè Rodoreda no dejó nunca de hacer alusiones al teatro, a «su teatro», en la correspondencia (alguna inédita todavía) que mantuvo con diferentes interlocutores desde el exilio: con la escritora Anna Murià, con el escritor y editor Joan Sales y con la pintora y amiga Susina Amat.

Dentro de su obra narrativa, especialmente en los cuentos pero también en sus novelas, Mercè Rodoreda había dado ya muestras de ciertas *contaminaciones* de género. Por ejemplo, no había tenido ningún reparo en incluir al lado de los cuentos un par de obritas teatrales. Me refiero a «Vivir al día» y «El parque de las magnolias», incluidos en *Parecía de seda*. La primera era un diálogo entre tres señoras de la burguesía barcelonesa, mientras toman el té a las cinco de la tarde del 18 de julio de 1936. En su conversación se pone de relieve el hecho de que el marido de una de ellas ha escrito de sorpresa una obra de teatro que están a punto de estrenar. Pero la fecha de aquel encuentro condiciona el desenlace real de sus vidas, que según reza la acotación, colocada al final de los diálogos, informa al espectador de la muerte de las tres, cada una en distintas circunstancias, a consecuencia del inicio de la guerra civil. En cambio, el también acto único de *El parc de les magnòlies* [*El parque de las magnolias*] pone en movimiento una sutil trama de encuentros casuales en un imaginario jardín público, lleno de simbólicas magnolias, que nos muestra una vez más la desencantada y dolorosa tortura congénita que la Rodoreda sabe descubrir en casi todas las relaciones amorosas. La brevedad de la escritura no excluye la presencia de un grupo de personajes, de diversas edades y clases sociales, cada uno de los cuales subraya, desde su punto de vista, la efímera duración del sentimiento amoroso. Y es justamente la imagen de la espléndida blancura de la magnolia (que, apenas cortada, se vuelve negra) lo que resalta el tema y el contenido de la obra.

Pocos años antes de la desaparición de Mercè Rodoreda parte de su obra fue llevada a la escena (1979). Y fueron unas narraciones breves (a excepción de «Viure al dia» [*Vivir al día*]) las que dieron pie a su estreno en las tablas: *La sala de les nines* [*La sala de las muñecas*], un montaje realizado a partir de la selección de algunos cuentos, auténticos monólogos teatrales. La idea fue de Araceli



Con sus padres y su abuelo materno en el comedor de la casa.

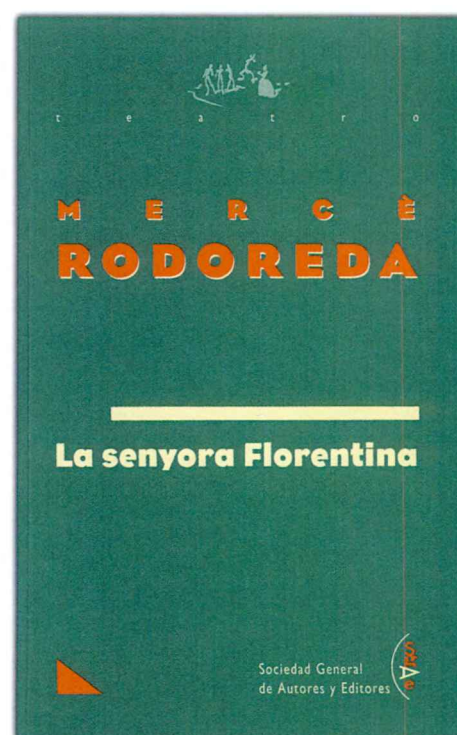
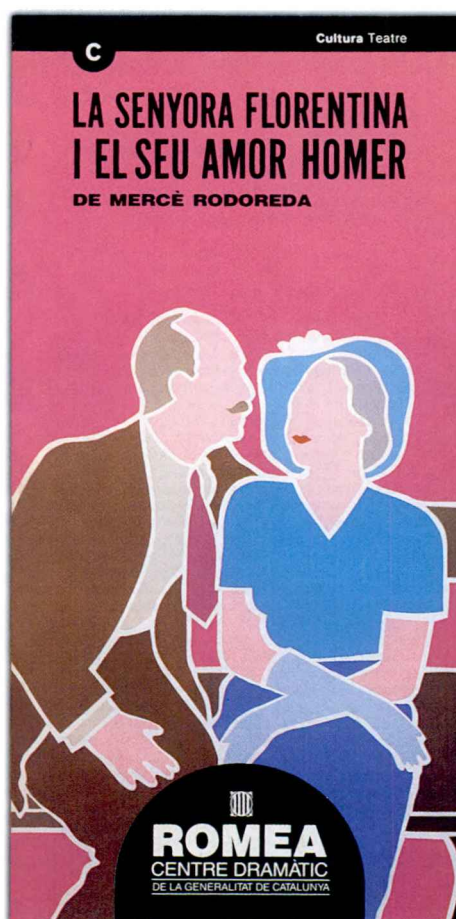
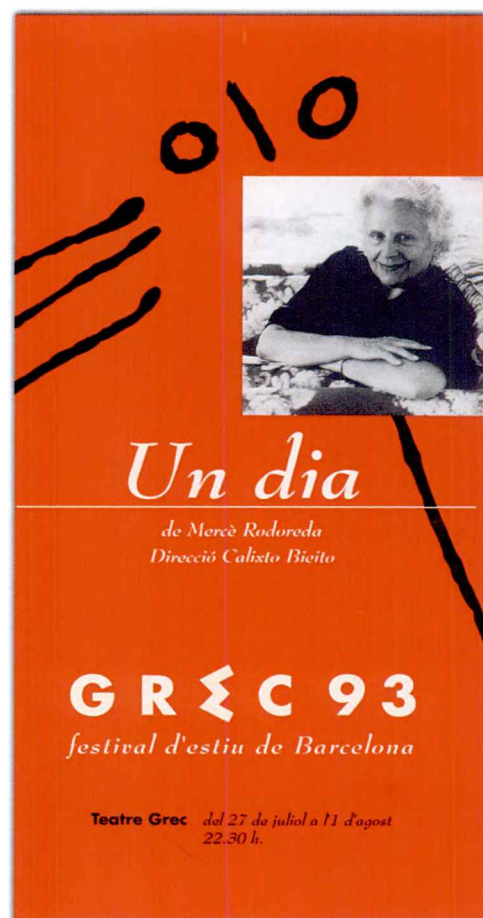
Panadería y Pastelería DE J. RAURELL Pan de Viena — Especialidad en pan moreno de trigo del país ZARAGOZA, 102 SE SIRVE A DOMICILIO	PROGRAMA 1.º Sinfonía a piano. 2.º La preciosa comedia Norte-Americana, policíaca-detectivesca, de fama mundial, en tres actos y cuatro cuadros.	¿Vol V. vesti a gust? Sastrería L'ESTISORA d'en A. VILA SALMERÓN, 89 NO TE RIVAL EN EL TALL I ELEGANCIA Gran taller per trajos en 6 horas
Encargos por teléfono: Ateneo de S. Gervasio Taller de Carpintería DE MARCELINO AVIÑO Puntualidad en los encargos de todas clases	EL MISTERIÓS JIMMY SAMSON	DISPONIBLE
Calle San Gervasio, 21-BARCELONA Teléf. G. 601 — Ateneo S. Gervasio	en cuyo desempeño toman parte la señorita <i>Vallvé</i>, Sra. <i>Ceballos</i>, y los señores <i>Martin</i>, <i>Bonastre</i>, <i>Vilaregut</i>, <i>Prats</i>, <i>Fontanet</i>, <i>Samsó</i>, <i>Gimier</i>, <i>Usall</i>, <i>Tejada</i> y niñas <i>Toralles</i> y <i>Rodoreda</i>.	DE
Decoración de Papeles pintados DE Antonio Martí	Presentación espléndida Esta Compañía obtiene en la representación de dicha obra uno de sus más señalados triunfos	: Taller de Pintura : Artístico - Decorativa DE Joaquín Masdeu Decoración de toda clase de habitaciones y fachadas Especialidad en rótulos al cristal
Calle Wagner, 39 (antes Alsina) Encargos: Zaragoza, 79 TELÉFONO G-601	3.º Terminará tan selecta función con un lucido Baile de Sociedad A las 4 y cuarto en punto	MÁRMOL Y MADERAS Wagner, 41 (Alsina) - San Gervasio TELÉFONO G-601 - Ateneo de S. Gervasio

Programa de la representación teatral en la que intervino Mercè Rodoreda, en el año 1917.

Bruch, directora y actriz de la compañía Bruixes de dol, que a continuación pidió un texto dramático a Mercè Rodoreda para ser representado en el Festival Internacional del Teatre de Sitges 1979. Así llegaba al público *L'Hostal de les Tres Camèlies* [*El Hostal de las Tres Camelias*], comedia dramática en dos actos, con un título lleno de connotaciones, que parecía apelar a toda la tradición del teatro catalán, desde la Renaixença hasta la República. Sobre todo, parece haber referencias a Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Apel·les Mestres, Ignasi Iglésies y Josep Maria de Sagarra. El argumento era una réplica de un tema obsesivo y recurrente en Mercè Rodoreda: la complejidad, a menudo trágica, de las relaciones amorosas, con un desenlace que casi siempre no hace más que subrayar el abismo que separa la psicología femenina de la masculina. La acción, ambientada en un hostal de Cataluña, en una época en la que todavía circulaban bandoleros, transcurre en el arco de tiempo que se desliza entre el atardecer y la ma-

drugada de un día de verano. Entre las paredes del antiguo lugar, encrucijada de caminos, se dan cita un cura, diversas figuras y los tres personajes del triángulo amoroso, Andreu, el hostelero, Magdalena, su mujer, y Camèlia, la sirvienta-amante, además de la anciana madre del mesonero, que tiene un rol demiúrgico y simbólico: ver y observar todo lo que ocurre a su alrededor, solamente a través de un espejo que tiene siempre en la mano. Parece ser que *L'Hostal de les Tres Camèlies* [*El Hostal de las Tres Camelias*] tuvo una débil acogida entre la crítica y, según Joan Sales, esta circunstancia hizo perder el entusiasmo necesario a la escritora para seguir escribiendo teatro. Y, sin embargo, entre los papeles de Mercè Rodoreda, propiedad del Institut d'Estudis Catalans, existen varios textos escénicos anteriores y posteriores a la obra que se representó en Sitges. Es más, después de su desaparición, se confirmó definitivamente cómo el teatro había sido siempre para ella uno de sus mundos imaginarios preferidos, aunque un par de veces hubiera afirmado que siempre había preferido leer que ver el teatro representado. Quizá por la sensación guardada desde su niñez que ella calificaba de absurda y que se refería a la inverosimilitud de que «cuando en el escenario se cerraba una puerta, todas las paredes temblaban...».

La insistencia en representar las narraciones rodoredianas se vio plasmada incluso después de la muerte de la escritora, concretamente con *L'estació de les dàlies* [*La estación de las dalias*] (Calixto Bieito, 1986, Teatre Adrià Gual). A la es-



Programas de mano y una publicación de las obras teatrales representadas como homenaje a la autora, a los diez años de su muerte.



cenificación de sus cuentos, hay que añadir el ballet *Aquí no hi ha cap àngel* [*Aquí no hay ningún ángel*], inspirado en la poeticidad de la obra de Mercè Rodoreda, con coreografía de Ramon Oller y dirección de Joan Castells (1992). En noviembre de 1993, en el teatro Tantarantana, Versus Teatre pone en escena una selección narrativa con el título de un misterioso cuento del cual nos habla una voz masculina, *En veu baixa* [*En voz baja*]. En 1994 fue representada *Paraules de dona* [*Palabras de mujer*], con textos de nuestra escritora y de Víctor Català (1869-1966), en Portugal y en Brasil. *La plaza del Diamante* ha sido también puesta en escena en Holanda y Bélgica (1996), en París (1998) y en Gerona (2001), y su juvenil *Aloma*, en L'Alguer, Italia (2000).

La mayor puesta en escena de sus obras teatrales se produce a raíz de su desaparición y acaban por editarse cinco textos de teatro en el volumen *El torrent de les Flors* [*El torrente de las Flores*] (1993), que incluye la mencionada *L'Hostal de les Tres Camèlies* [*El Hostal de las Tres Camelias*], *Un día*, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* [*La señora Florentina y su amor Homero*], *La casa dels gladiols* [*La casa de los gladiolos*], *Maniquí 1*, *Maniquí 2*.

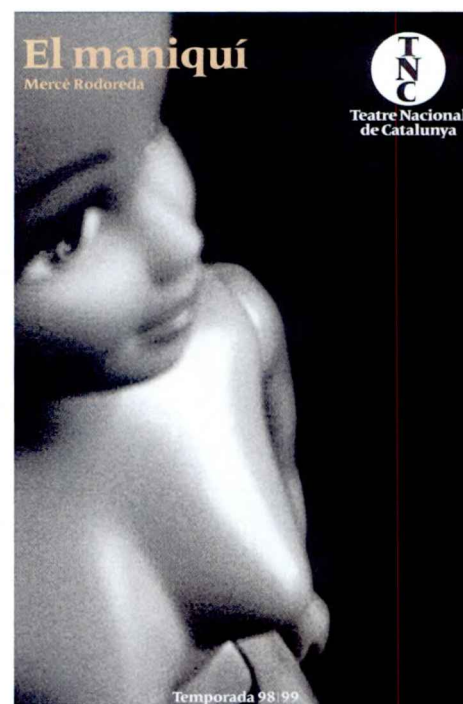
La edición y representación de las piezas dramáticas siguen un ritmo de carrera atlética. La primera de ellas se revela una gran sorpresa: *Un día* resulta ser el cañamazo de la novela del 1974, *Espejo roto*. Lo cierto es que trama, historia, personajes, lugar y contenido coinciden de manera absoluta con aquellos de la narración. A excepción de algún cambio de nombre de los protagonistas y los efectos teatrales que aparecen en algunas escenas de la pièce, en la novela se gana en ambigüedad y objetividad. La versión primigenia era seguramente la obra teatral, puesto que hay una fecha en una de las dos versiones mecanografiadas: 30 de abril de 1959. Detalle fundamental porque si un autor decide suscribir una fecha en una obra, es que quiere dejar constancia de la misma. *Un día* se estrenó en el Festival d'Estiu de Barcelona, en el Teatre Grec, el 27 de julio de 1993; y más adelante fue programada en el teatro del Mercat de les Flors, del 3 al 27 de marzo de 1994. En el programa se presentaba abiertamente como el antecedente directo de la novela: «*Un día* es un texto de gran calidad y una llave indispensable para comprender la obra literaria de la escritora». Sin embargo, la no fácil puesta en escena con la cual se enfrentó Calixto Bieito —que reiniciaba con un texto rodorediano— tuvo sus pros y sus contras. Montaje a parte, la pieza estaba por pulir y la autora, que nunca habló de esta versión teatral (como suelen hacer muchos escritores, cuando vacilan sobre el género que deben elegir para una historia), de haber tenido en vida una propuesta para la representación de *Un día*, seguramente habría perfeccionado el texto. Los rastros de la originaria versión teatral son manifiestos en el *Espejo roto*, huellas fácilmente detectables de ciertos pasajes que parecen verdaderas páginas para la escena. Demos un detalle de la íntima dependencia entre *Un día* y *Espejo roto*: la voz narradora en uno de los capítulos introduce, en modo estratégico, la palabra *Telón*, aislada con un punto, que representa una acotación, de origen escenográfico, signo inequívoco, indicio evidente de una procedencia semántica diversa; la del teatro. En resumen, *Un día* parece la obra dramática más compleja de la escritora, aunque la realización propiamente dicha, según Francesc Massip, «no esté compensada por una resolución escénica eficaz» (1994).¹ Perteneciente al género de la alta co-

media, la acción se mueve casi siempre en una rica mansión con parque de los barrios altos de Barcelona, y se narra la historia de una familia durante tres generaciones. A *Un día*, se le pueden reconocer también recursos más cercanos a las técnicas del cine que a la dramaturgia teatral, así como una poética de los objetos de gusto chejoviano. No falta tampoco alguna sugestión de Schnitzler, sobre todo de *La Ronda* [*Reigen*].

La tercera obra teatral de Mercè Rodoreda, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* [*La señora Florentina y su amor Homero*], fue estrenada en el teatro Romea de Barcelona el 17 de noviembre de 1993. Bajo el patrocinio del Centre Dramàtic de la Generalitat, fue dirigida por Mario Gas, y contó como protagonista con la sensible actriz Rosa Novell. Comedia en tres actos, con intencionado cariz irónico, dicharachero, juega, quiere jugar, con el espectador y atraerlo a la esfera de lo cómico, gracias a la intervención de un personaje clave, la chica de servicio de la señora Florentina. Serafina, de presencia ingenua y acento ceceante, bonachona, pero también llena de cordura, que suscita el humor y la simpatía del público, a pesar de que el tema tratado sea una historia seria. La *pièce* presenta un desenlace digno, de tintes melancólicos, que hace hincapié en el tema de la soledad humana. Serafina, o mejor dicho Zerafina, era un personaje conocido por los lectores de Mercè Rodoreda, protagonista del monólogo que publicó bajo el mismo nombre en *Mi Cristina y otros cuentos*. Sin embargo, por una carta del 1962 a Mercè Rodoreda del que fue el compañero de su vida, Armand Obiols, sabemos que, una vez más, la comedia era anterior al texto narrativo.

La última obra teatral que vio su puesta en escena fue la comedia en dos actos *El maniquí*, a cargo del Teatre Nacional de Catalunya y dirigida por Pere Planella, el 4 de febrero de 1999. Es un texto muy original por su forma y contenido. Por primera vez Mercè Rodoreda parece olvidarse del triángulo amoroso. Fue escrita en el otoño de 1979, según testimonio de su primera lectora, la ya mencionada Araceli Bruch. La autora la denomina una farsa, pero, como dice Marina Gustà en el prólogo que presenta la edición de *El maniquí*: «La piel de *El maniquí* quizá sí que es de farsa. Debajo de la piel, el nervio es poético». Y tiene razón puesto que en esta obra se presenta una contradicción estética que la hace especialmente original y totalmente distinta a toda su producción anterior, teatro y narrativa. La contemplación de la gracia y ligereza de un maniquí de bailarina, robado por tres viejos mendigos y luego por un tullido y, en el segundo acto, por tres mujeres viejas que seleccionan andrajos para un trapero, desata en todos ellos una fantasía (quizá hija de las alucinaciones producidas por el hambre y la indigencia) que derrocha gestualidad y expresión verbal poética. Como en un sueño de infancia y juventud perdidas, de ternura contenida, el diálogo de la escena se eleva hacia altas esferas de la poesía bíblica (*Cantar de los cantares*). Pero también se acompaña de la rica potencialidad de los proverbios. Y, a veces, nos parece oír el eco de los lenguajes insensatos del surrealismo y dadaísmo. Mercè Rodoreda, en este producto mágico escrito exclusivamente para el teatro, verdadero canto a la vejez y al recuerdo de la infancia, se nos presenta como una gran señora de la lengua, dueña de las palabras.

En la superficial visita al teatro de Mercè Rodoreda, hemos podido notar que la mayor parte de los textos pensados en un primer momento para la escena



Programa de mano de *El maniquí*, obra estrenada en el Teatre Nacional de Catalunya en la temporada 1998-1999.



Programa de mano de la primera adaptació teatral de
cuentos de Mercè Rodoreda, en 1979.

Una escena de la representació de Un día.



Mercè Rodoreda o una poética de la conciencia literaria

Xavier Pla

Unos años antes de la publicación de *À la recherche du temps perdu*, es decir, hacia 1910, Marcel Proust escribió una serie de artículos dedicados a algunos escritores franceses que no se llegó a publicar hasta 1954 con el título de *Contre Sainte-Beuve*. Se trata de unos escritos que desarrollan una especie de profesión de fe estética, pero en forma casi novelada, que explican el despertar del personaje protagonista que, una mañana, espera la llegada de su madre y que empieza a recordar su infancia, un fragmento en el que aparece ya la famosísima escena del momento de irse a dormir y los conocidos paseos hacia los dos *côtés* que vertebrarán a la *Recherche*. Unos momentos más tarde llega la madre, quien trae el ejemplar de un periódico en el que aparece publicado un artículo del narrador. Madre e hijo empiezan entonces una larga discusión sobre los métodos del conocido crítico literario francés del siglo XIX Sainte-Beuve. Su método interpretativo consistía, según Proust, en no saber separar al hombre de la obra, en considerar que es indispensable, para juzgar un texto literario, envolverse de todas las informaciones posibles sobre el autor, leer su correspondencia, interrogar a los hombres que lo conocieron, leer los testimonios escritos por aquellos que lo trataron en vida, buscar correspondencias reales, biográficas, de anécdotas y personajes en sus obras, etcétera. El gran defecto del método de Sainte-Beuve sería, pues, según Proust, el no haber entendido que un libro es el producto de un yo diferente al que manifestamos en nuestra vida, en nuestras relaciones sociales, en nuestros vicios personales. Este yo, si queremos comprenderlo, está en el fondo de nosotros mismos, y es en el fondo de nosotros mismos que debemos intentar recrearlo.¹ Proust denuncia aquella crítica literaria que no sabe ver la distancia existente entre el yo profundo y moral del escritor (que aparece en la obra literaria) y el yo biográfico, que se muestra en la realidad, y que es evidente que no tienen por qué coincidir forzosamente. El novelista francés denuncia, pues, aquel tipo de lectura ingenua que se propone interpretar una obra literaria pensando que la vida del escritor, su biografía, es la clave que permitirá la comprensión del texto. Y lo escribe Marcel Proust, precisamente un autor que elabora una gran obra de ficción que se presenta con un narrador en primera persona que tiene el mismo nombre que el novelista (es decir, Marcel), que nos explica su evolución personal en un mundo lleno de referencias reales y imaginarias y que siempre dejó abierta la cuestión de la adscripción genérica de su obra, sin situarla nunca claramente en el sentido de confirmar si era o no autobiográfica.

Puede que Proust, uno de los mejores novelistas del siglo XX, haya sido, también, uno de sus más inteligentes críticos literarios. Quizás sus reflexiones puedan aportar hoy en día la necesaria prevención metodológica para reflexionar

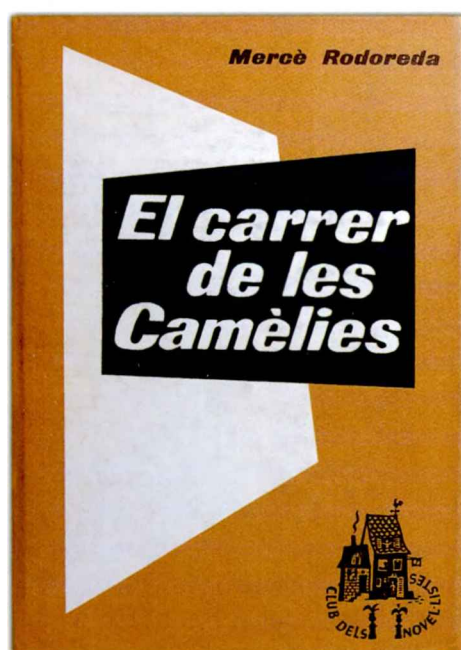
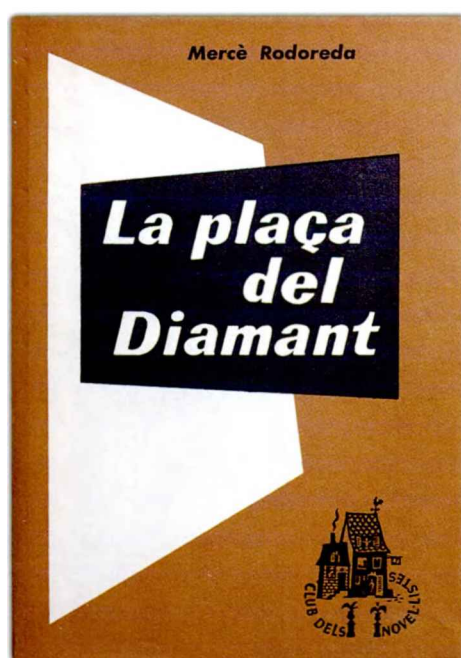
MR 1.1.17/2 [1917]
 No puedo
 testar
 niol
 se pte
 parte
 de tu
 guantia
 vos cartas
 en cony
 me nuna
 herse

Fragmentos de cartas que Mercè Rodoreda dirigió a su tío, escritas cuando contaba tres y diez años de edad.

adecuadamente sobre las novelas de Mercè Rodoreda. Es cierto que la novela europea contemporánea ofrece múltiples ejemplos de escritores que utilizan su existencia o momentos de su vida como materia narrativa de sus novelas. Hay una gran cantidad de autores, entre los que se encuentran algunos de los mejores, en la obra de los cuales se puede constatar esta a menudo extraña alianza entre el registro autobiográfico y el registro de la ficción novelesca. Algunos escritores lo hacen directamente, a cara descubierta, declarándolo explícitamente y sin ningún tipo de máscara, elaborando textos intencionalmente autobiográficos y referenciales. Pero hay otros que substituyen su propia voz por la de sus personajes novelescos, y configuran mundos imaginarios en los que se desarrollan tramas narrativas que incluyen elementos propios de la realidad y otros que no lo son. Siempre se ha dicho que, de un modo u otro, toda novela es autobiográfica y que, de hecho, cualquier autor no hace más que hablar de sí mismo ya que, a fin de cuentas, es lo que conoce mejor.

Estimat oncle - 2 Mare 1918 -

Autor y narrador, escritor y personajes



En todo caso, que un autor recurra a su existencia, a su biografía, para elaborar obras narrativas de ficción es un fenómeno conocido y aceptado. Que Mercè Rodoreda pertenece a esta categoría de escritores parece fuera de cualquier duda, pero quizás no es ocioso debatir esta cuestión ya que, a lo largo de su carrera, antes y después de su muerte, acaecida en 1983, algunas valoraciones críticas de sus obras se limitaron simplemente a constatar un cierto paralelismo entre la vida y la obra. Es evidente que se puede constatar en su obra, tanto en las narraciones breves como en las novelas, la presencia mayoritaria de un registro narrativo en primera persona, generalmente perteneciente a un sólo punto de vista de personajes femeninos, basado en técnicas de realismo subjetivo y en una escritura de tono coloquial, que puede llegar a provocar en el lector la confusión entre autora y narradora. Pero toda reflexión crítica sobre la novela debe partir de un pequeño y sin embargo decisivo esfuerzo mental de disociación entre el autor y el narrador, porque, como explicó Jean-Paul Sartre en su ensayo sobre Gustave Flaubert, el autor de una novela no es su narrador. El autor inventa y el narrador explica, narra lo sucedido. El autor se inventa al narrador y al estilo del relato, que es el relato del narrador.² Es cierto que en las novelas de Rodoreda aparece de forma recurrente y con verdadera dimensión simbólica un escenario espacial y temporal que suele basarse en la descripción de una casa con jardín más o menos relacionada con la época de la infancia que remite directamente a los espacios existenciales de la novelista. Pero se trata de elementos autobiográficos que aparecen de forma discontinua (a excepción, quizás, de la novela *Aloma*), imbricados de forma intermitente con los elementos fabulados, presentes tanto en los sucesos de la trama como en la trama misma del relato. Es verdad que Rodoreda admitió siempre que sus obras reflejaban ante todo un punto de vista personal y subjetivo, y siempre había declarado que en sus novelas entraban muchas cosas de quien las escribía: «Yo siempre he dicho que todos los personajes de mis novelas soy yo, que en todos hay cosas mías. Soy Colometa y también soy Sofía, en fin hay de todo. Una persona tiene muchas personalidades y un escritor, más. Es muy complejo, un escritor»³. Y hay que admitir, finalmente, que es posible afirmar que el rasgo estilístico que individualiza a la narrativa de Rodoreda en el contexto de la novela europea contemporánea es la evidente adherencia de las historias, de cada una de sus historias, a la creación de una voz narrativa, una voz que se expresa de acuerdo con un punto de vista violentamente subjetivo y radicalmente apartado, voluntariamente distante, de los pensamientos de los otros personajes.⁴ Pero debe quedar claro que Rodoreda no declaró nunca su voluntad de adhesión a una literatura puramente testimonial o autobiográfica, sino todo lo contrario, y son frecuentes sus declaraciones críticas si no contrarias al realismo como procedimiento literario.

La pretensión de desarrollar una lectura de las novelas de Rodoreda atendiendo siempre y solamente, de una forma insistente, al pretendido paralelismo refe-

rencial entre su vida y su obra representa claramente un intento de disminución de su categoría como creadora de mundos narrativos de ficción, de su ambición y talento literarios. Se trata, pues, de un problema de contrato de lectura, de la necesidad para el lector de identificar claramente qué tipo de propuesta narrativa le propone la novelista. Si pervive aún esta lectura meramente autobiográfica de las novelas de Rodoreda, se debe quizás a una especie de ilusión inocente que lleva a muchos lectores a creer que la novela se encuentra siempre más cerca de la verdad que la autobiografía, a creer que un novelista intentará siempre decir aquello que no es en sus novelas pero que en realidad acabará ofreciendo un retrato de su propia persona. Se trata de un tipo de lector que busca insidiosamente en las novelas las posibles coincidencias biográficas pretendidamente ocultas por el autor. Es un tipo de lectura que lleva a leer a la novelística de Rodoreda no tanto como ficciones que permiten explicar indiscutiblemente aspectos de la naturaleza o de la compleja personalidad humana, sino solamente como testimonios, reflejos o ecos de fantasmas reveladores de la evolución de un individuo, en este caso de Mercè Rodoreda. Demasiado a menudo se ponen en boca de Rodoreda frases que pertenecen a alguno de sus personajes, o se abusa extrayendo citas de las novelas para ilustrar pasajes de la vida de la autora. En definitiva, se cae en un interés absurdamente excesivo de ir a buscar en la obra de Rodoreda frases, expresiones, palabras, sentimientos, que supuestamente deben ejemplificar cada uno de los episodios de su vida. Como si la obra se pudiese explicar solamente en función de la vida, y como si la vida sólo pudiese ser explicada en función de la obra.

La confusión se produce porque una buena parte de los textos elaborados por Mercè Rodoreda están escritos en primera persona y son relatos en focalización interna del personaje protagonista, generalmente femenino. El uso de la primera persona permite creer al lector que tiene acceso directo a la subjetividad del personaje, que asiste a la creación de una subjetividad, pero, en todo caso, hay que repetir que los valores de la narración rodorediana no estriban tanto en su capacidad de reflejar una subjetividad determinada, individual, sino en los dispositivos retóricos utilizados por la autora para dar precisamente este efecto de realidad,⁵ de verosimilitud, que caracteriza a sus novelas. Unos dispositivos destinados básicamente a elaborar un relato construido sobre una de las modalidades de la acronía, la analepsis o retrospección.⁶ Porque Rodoreda es plenamente consciente de la capacidad del lenguaje para la creación de una subjetividad y, por lo tanto, de una identidad. Así, la función narradora suele recaer sobre el propio protagonista de la novela, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido. Se trata, pues, de novelas fundamentadas en un acto discursivo consistente en contar la propia vida sirviéndose de una serie de convenciones retóricas, de procedimientos estilísticos y de estrategias lingüísticas presentadas por Rodoreda para dar la impresión de que un texto literario determinado expresa una subjetividad, presentando una verdadera retórica de la subjetividad. En la mayoría de obras de Rodoreda, el narrador se encuentra en el núcleo de la realidad que pretende captar, participa subjetivamente de esta realidad en un ejemplo de lo que se ha venido a definir como realismo subjetivo o de punto de vista y que el crítico





La escritora, en Ginebra, a finales de 1950.

Michel Raimond sintetiza como un esfuerzo para presentar al lector la realidad ficcional a través de la óptica de un protagonista.⁷ El principio del realismo subjetivo, utilizado sistemáticamente por Rodoreda, consistiría en poner en perspectiva a todos los elementos de la historia, en la que todo gravita al entorno del narrador, ya que es a través del narrador que el lector descubre el mundo diegético. Todo, los ambientes, las sensaciones, las emociones, las formas y los colores adquieren consistencia y coherencia gracias al narrador, que eclipsa totalmente la posible presencia de otras voces distintas a la del narrador protagonista. Y éste es el modelo narrativo que tan popular hizo a Mercè Rodoreda, el modelo adoptado por Natalia en *La plaza del Diamante*, por Cecilia en *La Calle de las Camelias* o, parcialmente, por el jardinero de *Jardín junto al mar*, y de otras obras posteriores, así como en un número importante de narracio-

nes breves, en las que el personaje narrador está atento a la rememoración pero es perfectamente consciente del poder de la escritura, del poder de autoafirmación que tiene la escritura.

Por esta razón, la aparición de relatos en primera persona es el resultado de una elección estética plenamente consciente y elaborada, la creación de un universo propio de dicción,⁸ y no es forzosamente signo de una confidencia autobiográfica o el reflejo de una literatura de carácter íntimo. La misma Mercè Rodoreda se lamentó en más de una ocasión de esta lectura puramente referencial de su obra, y hasta tuvo que desmentirla. Así, por ejemplo, en la magnífica entrevista que le realizó Baltasar Porcel en 1966, Rodoreda se defendía ante la insolencia del entrevistador, quien se preguntaba si el arquetipo de personaje femenino un poco simple, preocupado por el envejecimiento físico y con una especie de alegría inconsciente y infantil, reflejaba su propia personalidad, y respondía: «No acabo de ver a qué personaje se refiere. Efectivamente, quizás he pintado en un par de cuentos algunas chicas, como dice usted, un poco simples. Pero esto no significa forzosamente que yo lo sea, me parece»⁹. Y unos años más tarde, en el conocido y celebrado prólogo a la novela *Espejo roto*, Rodoreda volvía a defenderse y declaraba, refiriéndose a las lecturas críticas de su novela *La plaza del Diamante*: «Alguien, cuando apareció la novela, seguro de él mismo, convencido de que era muy inteligente y de que había descubierto una gran verdad, me preguntó si Colometa era yo. En mis personajes hay características mías, pero ninguno de mis personajes soy yo. [...] Una novela también es un acto mágico. Refleja lo que el autor lleva dentro sin que casi sepa que lleva una carga con tanto lastre». Como prevención metodológica, habría pues que evitar el confundir el autor de una novela con sus personajes, habría que dejar de proyectar las vicisitudes, las alegrías y las desgracias de los personajes de Rodoreda en la propia Mercè Rodoreda, o al contrario. Como si la literatura tuviese que ser forzosamente referencial y no pudiera tener una existencia autónoma en tanto que forma artística.

«Escribo», afirmó Rodoreda en 1974 en el mismo prólogo de *Espejo roto*, «porque me gusta escribir. Si no pareciese exagerado, diría que escribo para gustarme a mí misma. Si además lo que escribo gusta a los otros, mejor. Quizás es más profundo. Quizás escribo para afirmarme. Para sentir que soy...». Vocación de adolescencia, deseo de superación personal, placer por la escritura, afirmación de la propia identidad parecen ser, en sus orígenes, los argumentos esgrimidos por Mercè Rodoreda, escritora de raza, autocalificada de «bestia literaria», para justificar su obsesiva consagración a la literatura. Novelista de la Barcelona contemporánea, dotada de una fuerza creativa inusual, Rodoreda desarrolla ante todo una verdadera poética narrativa de la conciencia fundamentada en un profundo antiromanticismo, en una minuciosa descripción de las falsas ilusiones de la vida y de un desengaño existencial universal y ineludible, en un duro retrato de las relaciones amorosas y en una profunda reflexión sobre la condición humana y sobre la vida y la muerte. Una escritora que dedicará toda su carrera literaria a la búsqueda de una voz narrativa propia, lírica y trágica, sensible y despiadada, realista y fantástica, referencial y simbólica, convencida fundamentalmente de que la realidad no tiene valor por sí misma, y que lo que



Cartel propagandístico del Club dels Novel·listes.

importa es la fuerza de la subjetividad que le da vida, que la crea y recrea constantemente mediante la creación artística. Una realidad que Rodoreda considera como fragmentada, estallada, que deja de ser materia para convertirse en conciencia. A lo largo de sus obras, gracias a su enorme fuerza lírica, Rodoreda desarrollará una verdadera retórica de los objetos (joyas, vestidos, etc.) y creará una narración que destacará por su gusto por los detalles, por las imágenes y por los símbolos, intentando decir con la máxima sencillez las cosas esenciales, abandonando las formas narrativas de quiosco, de novela de intriga o de folletín, que tanto la influenciaron en su juventud. Y adentrándose, en los últimos años de su vida creativa, en un inquietante registro fantástico que pretende dar forma a un inconsciente poblado de elementos oníricos y que parece combinar sabiamente la estética de lo grotesco con pinceladas de ciencia ficción, tradiciones esotéricas, alquímicas y cabalísticas y gestos atávicos y primitivos. De esta forma, Rodoreda consigue crear una literatura caracterizada por su gran fuerza de expresión y plantea, sin ningún convencionalismo, la penetración del arte en los parajes más recónditos de la intimidad humana, con una especial atención hacia las obsesiones, las culpas, las pulsiones, la crueldad, la inocencia, el miedo y la locura.

Escritora autodidacta, independiente, formada en la poesía popular y patriótica catalana, gracias a la enorme influencia de su abuelo, Mercè Rodoreda encarnará durante los años treinta el modelo de una novelista moderna y profesional, provocadora y anticonvencional, que entrará en contacto con el mundo literario catalán gracias a sus actividades periodísticas. Influenciada ya en la preguerra por el cine, este lenguaje artístico se convertirá en uno de sus puntos de referencia, junto a la pintura (le interesaba enormemente la obra de Paul Klee), durante los años de exilio en Francia y Suiza, interesada sobre todo por las posibilidades que ofrece el género cinematográfico para visualizar las formas de la conciencia y de la subjetividad humanas.¹⁰ Lectora voraz, los nombres de Ovidio, Dante, Sterne, Stendhal, Baudelaire, Dostoievski, Kafka, Céline, Faulkner, Mansfield, Borges, Cortázar, Artaud o Michaux, figuran entre los muchos autores de la novela europea por los que se interesó o apasionó. Pero será a partir de la guerra civil española y, sobre todo, de la dolorosa experiencia personal de la Segunda Guerra Mundial y de la larga y penosa experiencia del exilio que conseguirá dar forma a un proyecto literario tenaz, riguroso y ambicioso.

Las novelas rechazadas. El primer libro de cuentos

En sus primeras novelas, publicadas todas ellas en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil o incluso durante el conflicto, se encuentran ya algunos de los elementos que caracterizarán a la narrativa de madurez de Mercè Rodoreda. Se trata de las novelas *Sóc una dona honrada?* [*¿Soy una mujer honrada?*] (1932),

Del que hom no pot fugir [*De lo que no se puede huir*] (1934), *Un dia en la vida d'un home* [*Un día en la vida de un hombre*] (1934) y *Crim* [*Crimen*] (1936), todas ellas repudiadas posteriormente por la escritora. Únicamente la novela *Aloma*, publicada en 1938 y merecedora del premio Joan Crexells de novela en 1937, fue recuperada por la novelista, revisada a fondo y publicada nuevamente en 1969.

Se trata de novelas, básicamente las dos primeras, que pueden situarse en una vaga corriente psicológica, con elementos reiterados de poeticidad y simbolismo, enmarcadas en un contexto urbano, ciudadano, protagonizadas en parte por personajes femeninos que se sirven abundantemente del monólogo interior para dejar fluir su subjetividad y que parecen inaugurar ya la galería de famosas heroínas rodoredianas. Las relaciones amorosas fracasadas, el antagonismo entre sexos, la frustración de la edad adulta frente a la felicidad que significa la infancia, la necesidad de imaginación y fabulación como formas de evasión de la realidad, parecen ser pretextos temáticos especialmente queridos por la autora.

De esta primera etapa creativa, destaca sobre todo la novela *Aloma*, indiscutiblemente considerada como una cima del género novelístico en lengua catalana de los años treinta, que recibió una considerable acogida crítica pero a la que las circunstancias históricas y políticas del año de su publicación poco beneficiaron en su recepción pública. Caracterizada como novela psicológica y ciudadana, esta novela está protagonizada por un personaje femenino, una adolescente, que vive, a lo largo de las cuatro estaciones de un año y con un especial dolor, uno de los temas clave de la novelística de Rodoreda, el de las relaciones amorosas, en este caso entre una adolescente soñadora e inexperta y un hombre mayor y con experiencia. Inaugura así una oposición simbólica especialmente desarrollada por la novelista entre, por una parte, la infancia, siempre relacionada con el sueño y la felicidad, y, por otra, la edad adulta, que se relaciona con la soledad y el desencanto. *Aloma*, una adolescente claramente afectada de «bovarismo», poco preparada para afrontar la realidad de la vida, se refugia en más de una ocasión en la lectura y la escritura para superar la infelicidad provocada por los acontecimientos que tiene que vivir. En este sentido, la célebre primera frase de *Aloma*, puesta en boca de la protagonista cuando ésta desconoce aún el amor, anuncia de forma premonitrice todo el sentido del relato: «El amor me da asco!». Esta relación, caracterizada por la incomunicación y la insatisfacción, marca con el signo del fracaso el paso de la adolescencia a la edad adulta de la protagonista, quien quedará condenada a la soledad y al desprecio, y cuyo hijo será la causa directa de su marginación social. En la novela, aparecen una serie de dualidades que se repetirán sin cesar a lo largo de la narración: realidad-sueño, pasado-presente, objetividad-subjetividad, mundo exterior - mundo interior, hombre-mujer, ilusión-desencanto, atracción-repulsión, etcétera.

Como en todas las novelas de Rodoreda, en la cuestión de la denominación de los personajes protagonistas reside una de las claves de su interpretación crítica. En este caso el nombre de *Aloma*, de claras resonancias literarias, viene impuesto por la voluntad del tío de la protagonista, gran lector de la obra de Ramon Llull, quien al salir de la ceremonia del bautizo afirma no hacer caso de la decisión de los padrinos y declara: «Yo siempre la llamaré Aloma. Es un nombre bonito, y la primera cosa que necesita una chica es un nombre bonito.» La ciudad de Barcelona,



Mercè Rodoreda, durante los años de la guerra civil española.



Grupo de escritores e intelectuales, frente a Villa Rosset, (Roissy-en-Brie) en 1939. En el centro, Mercè Rodoreda y a su derecha Joan Prat.

sus barrios, sus calles y sus plazas, sirven de telón de fondo histórico del relato y, en este sentido, el mapa mental de Aloma, igual que el de los demás personajes protagonistas de las novelas de Rodoreda, es un mapa mental referencial barcelonés, aunque es posible que no sea el mismo mapa mental que el de sus lectores reales. Pero la novela, superando un primer nivel de lectura, merece también la atención por incluir un nuevo registro que será, en la obra de postguerra, una de las constantes de la poética de Rodoreda: la poeticidad, una poeticidad que, según Carme Arnau, nace de una condensación derivada directamente del subjetivismo y de la esencialidad,¹¹ ya que, en realidad, el centro de interés de la novela se desplaza del mundo exterior hacia la vida íntima del personaje. Una vida interior de la protagonista que parece regirse por algunos elementos de carácter simbólico extraídos directamente de la vida cotidiana, de su vida diaria, en especial la flor y el jardín, por una parte, y los gatos, por la otra. Se trata de dos símbolos dinámicos que permiten a la autora mostrar la evolución degradante de la protagonista, ya que Aloma, una niña-flor inocente y desconocedora del amor se convertirá en una mujer-gato, desengañada y adulta.

Durante la guerra civil española, Mercè Rodoreda participará como escritora y periodista en diversas actividades en el Comisariado de Propaganda de la Generalitat de Catalunya y como representante del PEN Club catalán. En enero de 1939, pocos días antes de la llegada de los ejércitos franquistas a Barcelona, Rodoreda, al igual que otros componentes de su generación (Joan Oliver, Francesc Trabal, Armand Obiols, C. A. Jordana, Xavier Benguerel, etc.), emprende el camino de un exilio que nadie imaginaba que iba a ser tan largo y penoso. La ocupación nazi de Francia, la dramática huida a pie de París, la instalación en Limoges y Burdeos se convirtieron en una verdadera temporada en el infierno. Durante estos años de salud precaria y de problemas económicos, Rodoreda no abandona su voluntad de convertirse en escritora y, gracias a sus contactos con el mundo literario del exilio, vuelve a su pasión por la escritura, concentrada básicamente en la poesía y en las narraciones breves.

El volumen *Veintidós cuentos* ganó el premio Víctor Català de 1957 y apareció en 1958. Era su primer libro publicado después de la guerra civil y, como ha señalado Jaume Aulet,¹² si tenemos en cuenta que la autora repudió sus cuatro novelas de juventud y que *Aloma*, aparecida en 1938, fue reescrita y publicada

nuevamente en 1969, bien se podría decir que este volumen de narraciones cortas es el primer libro de Mercè Rodoreda. La publicación de este libro de cuentos marca para Rodoreda su reincorporación al mundo de la literatura y sella, para decirlo así, un nuevo pacto de la novelista con la literatura catalana¹³ que le permitirá reanudar una carrera literaria, que nuevamente podrá desarrollarse con una relativa normalidad. En los veinte años que separan la publicación de *Aloma* de *Veintidós cuentos*, Mercè Rodoreda sufrió en su propia piel algunos de los acontecimientos históricos y políticos más trágicos del siglo XX, unos hechos que para ella representaron básicamente un obligado silencio creativo. Empezado en Burdeos entre 1945 y 1946, el volumen está formado por una gran mayoría de cuentos inéditos, aunque es cierto que también recupera algunas narraciones publicadas por la autora en periódicos y revistas del exilio catalán, sobre todo en México. Rodoreda publica el libro en un momento en que, según sus propias declaraciones,¹⁴ después de años de no escribir, parecía salir de una profunda crisis personal, existencial, moral, una especie de viaje *au bout de la nuit* que le había obligado necesariamente, por tozudez y fidelidad a su vocación literaria adolescente, a volver a escribir, aunque sin la fuerza indispensable para poder dedicarse a la novela. Después de superar el túnel negro de los años más difíciles, Rodoreda volvía a la literatura, afirmaba empezar nuevamente desde cero, y no hay duda que la brevedad del cuento le permitía una relación más intensa con un género por el que Rodoreda siempre sintió una poderosa atracción, un género que siempre cultivó y en el que, según Carme Arnau, acabó siendo una maestra indiscutible.¹⁵ Escrita en los años más desolados del exilio, esta obra presenta una cierta unidad temática, caracterizada por el pesimismo que inunda la vida de los protagonistas, generalmente de edad madura, que afrontan con amargura el fracaso de las relaciones amorosas o la monotonía de la vida cotidiana. Efectivamente, la infelicidad, un inconcreto sentimiento de tristeza, la meditación dolorosa sobre el paso del tiempo, una extraña percepción de la existencia y el deseo de morir son los principales pretextos temáticos que unen a unos personajes muy variados pero todos ellos erráticos, desplazados, fracasados, exiliados y desengañados, y a los que, en ocasiones, sólo queda el recurso al recuerdo o al sueño como forma no de evasión sino de reconciliación con sus propias vidas. Se trata siempre de personajes modestos, humildes, inmersos en relaciones amorosas fracasadas o tortuosas, vividas intensamente, que dan importancia al recuerdo por sus lazos con el pasado y básicamente con la infancia, que sienten atracción por el misterio y el secreto. El volumen, como su título remático indica, recoge veintidós cuentos, numerados del primero al último, en una decisión que no debe ser valorada a la ligera ya que es indiscutible el valor simbólico del número elegido, que simboliza el valor de totalidad al coincidir con el número de las letras del alfabeto hebreo y verdadero punto de partida del pensamiento cabalístico.¹⁶

Sin embargo, el modelo narrativo heredado de la tradición psicológica y realista de los años treinta parecía ya inservible. Las circunstancias históricas y personales propiciaron que entre 1945 y 1957 Mercè Rodoreda intensificase su relación, como lectora y como creadora, con el cuento, lo que le permitió descubrir la categoría narrativa del género. Junto a los nombres indiscutidos de Tchékhov, D. H. Lawrence o Hemingway, y a los referentes de la propia tradición como Joaquim

Ruyra y Josep Carner, Rodoreda afirma haber «estudiado» durante aquellos años básicamente a los narradores norteamericanos, entre los que dice admirar sobre todo a Steinbeck y a Faulkner. Pero son los nombres de Dorothy Parker y de otras narradoras anglosajonas, y sobre todo el de la escritora Katherine Mansfield, los que de forma recurrente Rodoreda arguye para justificar su adhesión al género. Rodoreda afirma buscar en la obra de Mansfield «el secreto de una gran fuerza de expresión»¹⁷ que le permita entrar en la intimidad humana, en los sentimientos y las emociones de sus personajes y objetivar su forma de expresión. La aparición de un número significativo de narraciones en las que pretendidamente desaparece el narrador y se da voz propia a un personaje, que se expresa a través de una escritura oral en diálogo con un interlocutor mudo o indeterminado pero del que se percibe su presencia, actuando como narratario (como en ciertas narraciones de Mansfield), es indiscutiblemente el aspecto más relevante de este volumen. Algunos cuentos, como el significativo «Tarde en el cine», o «En el tren», lleno de humor negro, o sobre todo el primero, el impresionante «La sangre», representan la victoria de este nuevo estilo, verdadero recurso narrativo al servicio de la verosimilitud, que se desarrollará ya definitivamente en la novela *La plaza del Diamante*.

Después de la publicación del volumen de cuentos, a finales de los años cincuenta y sobre todo durante los años sesenta, Rodoreda inicia un período de gran actividad creadora en que, por encima de todo, domina la voluntad de profesionalizarse como escritora y de imponerse como novelista. Instalada en Ginebra después de unos años de residencia en la capital francesa, acompañando a Armand Obiols (seudónimo del crítico Joan Prats), que trabajaba como traductor en las Naciones Unidas, y que más tarde se trasladaría a Viena, Rodoreda inició una etapa febril de gran ebullición creativa en la que los esquemas de novelas se suceden sin parar, en la que se comentan de forma reiterada proyectos de obras, se presentan títulos que aparecen, se transforman y reaparecen, novelas que se abandonan, en una lucha incesante por recuperar unos años pretendidamente perdidos para la creación literaria pero enormemente fértiles para la progresiva creación de un mundo literario original y poco convencional, extremadamente singular y característico.

La plenitud literaria

No es gratuito afirmar que, con toda probabilidad, *La plaza del Diamante* es la novela más importante de la literatura catalana de postguerra. Es la obra más reeditada de la autora, la que ha sido traducida a más lenguas extranjeras y la más difundida en círculos sociales que superan estrictamente el ámbito literario. Empezada en febrero de 1960, la novela, titulada provisionalmente *Colometa*, fue terminada en septiembre del mismo año. Presentada al premio Sant Jordi de novela, fue desestimada por el jurado, formado por Josep Pla, Joan Fuster, Gaziol, Joan Petit, J. E. Martínez Ferrando i Jordi Rubió. Gracias al consejo de Joan Fuster, que la recomendó al crítico Joan Triadó y al editor y novelista Joan Sales, este último se comprometió a publicarla en el Club dels Novel·listes (apareció en 1962), e inició una larga e interesantísima correspondencia con

la novelista. Novela abierta, susceptible de múltiples interpretaciones, *La plaza del Diamante* narra esencialmente, por boca de la protagonista, que es también la narradora, la historia de opresión, soledad y liberación de Natalia, una chica barcelonesa de familia humilde, huérfana de madre, tímida y sumisa, que vive con su padre y trabaja en una pastelería, durante un período de tiempo que va desde poco antes de la proclamación de la República hasta la guerra civil y la postguerra, con un primer marido, el enviudamiento y una segunda boda. La guerra representará para el personaje la necesaria toma de conciencia que la obligará a madurar. Para subrayar la evolución del personaje y sus problemas de identidad y alienación, hay que fijarse en los cambios de nombre de Natalia, denominada como Colometa por su novio Quimet, que muere en el frente de Aragón, y como Señora Natalia por su marido Antoni. La novela, por otra parte, recibirá una gran atención por el universo imaginario que presenta, con símbolos que se convierten en el verdadero *leitmotiv* de la obra, como las palomas, desdoblamiento simbólico de la vida de la protagonista (significativamente denominada Colometa, pequeña paloma) impuestos por el primer marido, que progresivamente invaden el espacio físico y mental de la protagonista, y otros motivos simbólicos estrechamente relacionados con la infancia, el sueño y la felicidad, como las flores.

El lector se encuentra, pues, directamente ante la voz de la narradora-protagonista, Natalia, quien narra su vida en primera persona. La protagonista habla desde el presente, desde la postguerra, así que desde el primer momento sa-

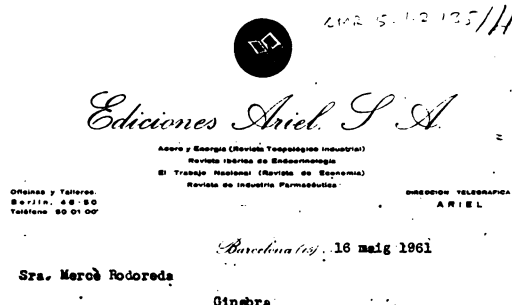


Inauguración de una placa conmemorativa, en la plaza del Diamant, escenario de la conocida novela de la autora, en 1980.

be todo lo que pasará. En una carta del mes de septiembre de 1961 al editor Joan Sales, Rodoreda daba una definición sintética del estilo con que había escrito la novela: «El lunes envié *La Muerte y la primavera* al Sant Jordi. *La Muerte y la primavera* es muy buena. Terriblemente poética y terriblemente negra. Con mi estilo de ahora: primera persona y procurando decir las cosas de la forma más pura y más inesperada.» Como ha subrayado Joaquim Molas, Rodoreda utiliza las técnicas del monólogo interior y sabe mezclar de forma prodigiosa y sin interrupción el estilo directo y el indirecto. De esta forma, se obtiene como resultado una prosa evocativa y lírica, tan importante por lo que dice co-

mo por la forma como lo dice, cuyas características más importantes son la ingenuidad de interpretación y de expresión, la malicia en la elección de los elementos, que llega al esquematismo, la insinuación y el matiz.¹⁸ Se trata de la justamente famosa escritura hablada en la que Rodoreda se sirve de una gran prevalencia de frases cortas, abundantes yuxtaposiciones y frases separadas por puntos y una tendencia imparable al polisíndeton. Se trata de un estilo que busca la vivacidad y que pretende hacer notar que las cosas son dichas sin refle-

*Una de las primeras cartas de Joan Sales a
Mercè Rodoreda, en la que expresa el entusiasmo
que le causó la lectura de La plaza del Diamante.*



*Última carta de Mercè Rodoreda a su
editor Joan Sales, con el que mantuvo una
larga e intensa correspondencia.*

xió alguna sobre la manera de expresar las ideas. Tanto el léxico como las abundantes expresiones coloquiales y populares proceden de la lengua hablada, pero de una forma clara se puede decir que se hace un uso literario de ella, porque en realidad, como señaló Josep Miquel Sobré, el lector escucha directamente las palabras de Natalia. Son las palabras de Natalia lo que la novela representa, lo que la novela es, en definitiva.¹⁹ Y se trata de una clara y deliberada opción estética de la novelista, quien era perfectamente consciente de su opción narrativa y estilística: «Yo no hago hablar a Colometa como una chica de Gracia. Soy yo que hablo y que hago lo que quiero con la sintaxis y que doy un catalán natural, y que a veces hago equivocar a Colometa cuando explica como son las casas, y que procuro tanto como puedo decir las cosas de una forma diferente de como se dicen. Si a veces me sirvo de un tópico es para dar risa o para emocionar, no por falta de recursos. El estilo verbal de Colometa está mucho más estudiado de lo que parece. Rehago una manera de hablar para que las frases, si no las palabras, tengan una presencia. La forma de hablar de Colometa no es una casualidad»²⁰.

Barna 11. II. 88 AMR 51153/135

Estimat amic Saló: no trobo la carta
on em parlaves d'aquella noia de ràdio
que em volia fer una entrevista. M'hi he
em moltíssim, ara, com deira cap entrevista,
no perquè estigui cansada sinó perquè
estic malalta. Per tant si vols dir a la
noia que l'entrevista és impossible en form
un faxo i hi que no volen és per per ins-
tigació de la Penarrodona, que no pot perfectar
més el meu estat.

Beí ja n'han acabat les obres i demarc
viment m'he vaig a Romauryà, ja tinc hora
dormida per neto. A veure si em ten de roba
el marçig, que em fa veure el menjar, l'estan
estirada al llit vint-i-quatre hores sobre
vint-i-quatre hores i la febrta de cap al
fard. Ja fa temps que noestic bé i el
pitjor de tot és que em resigo i ho atribueixo
a l'edat. Si ho heu acabat allò que deia
tinc anys però no me n'afecto. It
veure si entre el melje i la primavera des-
fan el malfici i em torno a trobar bé.

Vaig rebre fotocòpia de la carta que van
lurvar a la Rosa Rosés. Per cert, la prom-
tutat dels raops ja està cobrada.

No dic adieu. No se' man tornari.
Si em trobo bé no t'igari gaire perquè a Barna
també hi estic bé.

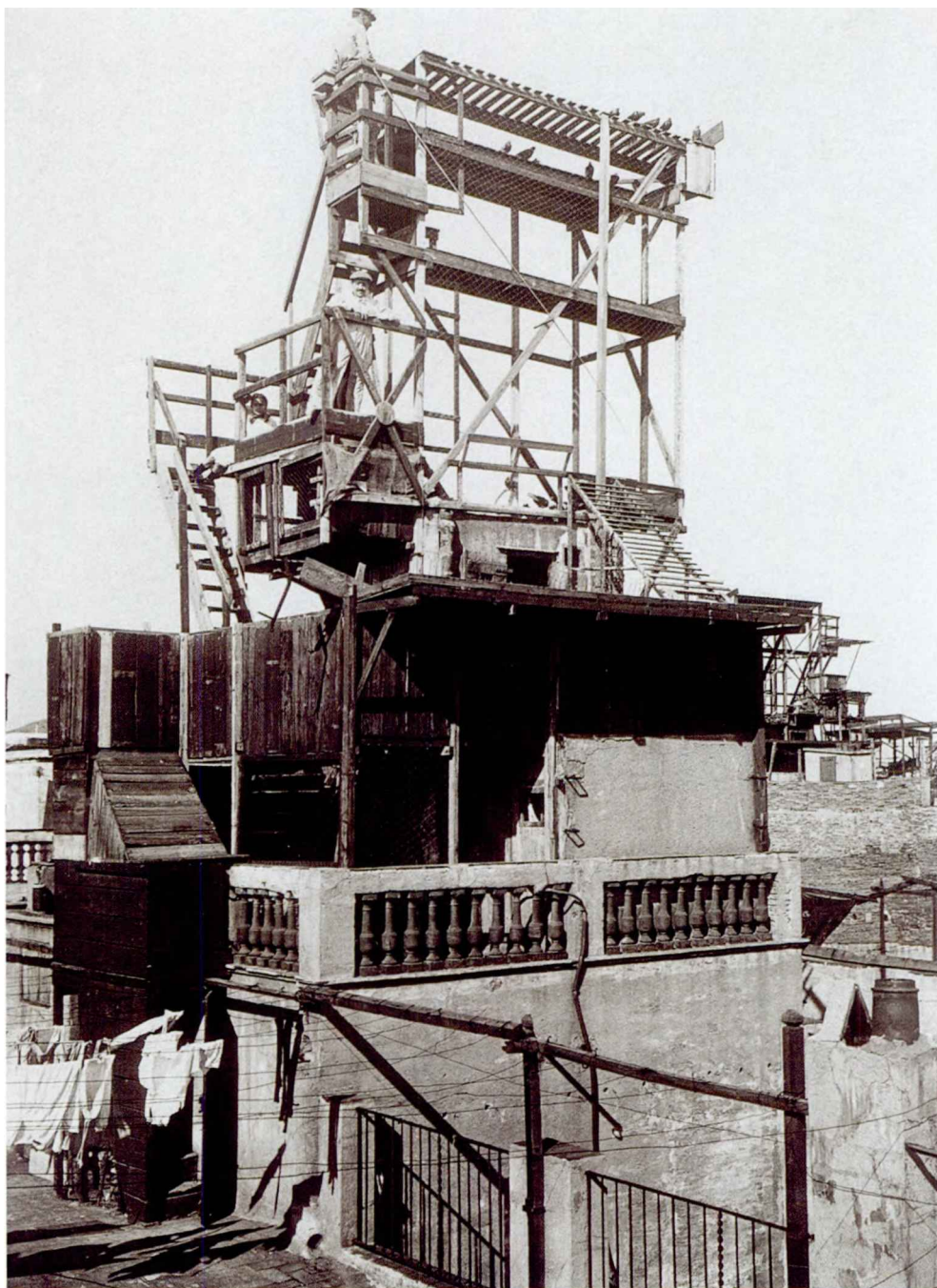
Amic tot l'afecte per a tot
i la meua en die fins a tem
arrat.

M. Rodoreda



*Fiesta mayor de Gracia. Calle Buenavista.
Segundo premio del concurso de engalanado de calles,
Barcelona, 15 de Agosto de 1935.*

A menudo poco reconocida debido al éxito de crítica y público de *La plaza del Diamante*, la novela *La Calle de las Camelias*, publicada en 1966 y merecedora del premio Sant Jordi de novela concedido a obra publicada, es una de las obras más complejas y más representativas de la novelística de Rodoreda. La novelista catalana escribió *La Calle de las Camelias* durante la primavera de 1963 y parece que la obra fue redactada lentamente. De forma parecida a su primera novela, en esta obra Rodoreda parte de la figura de un personaje femenino, una criatura abandonada en la calle de las Camelias, que, desde un presente inconcreto, recuerda y explica su vida pasada, en una estrategia narrati-



Palomares de Gracia. Barcelona, 1913.

va parecida pero de todas formas muy diferente entre las dos novelas, que motivó, por ejemplo, la publicación de un artículo del novelista mallorquín Llorenç Villalonga, titulado «Lo mismo pero muy diferente», en el que afirmaba: «Mercedes Rodoreda nos presenta un personaje inolvidable, inolvidable por motivos muy distintos que la Colometa de *La plaza del Diamante*. Todo lo que en ésta era pura abnegación tanto más conmovedora como más inconsciente, es en Cecilia incapacidad moral y sentimental. ¿No habrá alguna tara hereditaria en aquella abulia, que le impedía sentir por nadie un afecto duradero? Se ignora quienes fueron sus padres, se perdió toda la pista. ¿Quizá en aquel pasar de un hom-

bre a otro alienta una busca del padre desconocido?»²¹. Se trata, en efecto, de llevar hasta los límites de la verosimilitud los temas y pretextos recurrentes de la autora, en un procedimiento de depuración y de exasperación de todo un imaginario simbólico. Así, en los cincuenta breves capítulos en los que se divide la novela, la protagonista de la ficción, Cecilia Ce, «ligeramente patética, ligeramente desolada» según las propias palabras de la novelista, no necesita sentirse solitaria y marginada sino que lo es esencialmente debido al hecho de que se trata de una niña abandonada que, por distintas razones, acaba convirtiéndose en una prostituta errática en un tiempo histórico de derrota y desolación.

Dentro de una cierta indeterminación espacial y temporal, la novela impresionada en un primer momento por el retrato desolado de una ciudad, la Barcelona derrotada de la postguerra, impersonal, angustiada, gris e inhóspita. El título de la novela, en efecto, lleva el nombre de una calle de la ciudad y debe relacionarse sin ninguna duda con el título de una conocidísima obra de Alexandre Dumas hijo, *La dama de las camelias*, que presenta una figura parecida a la de la novela de Rodoreda, una prostituta, que fue posteriormente adaptada en *La Traviata* de Verdi. El epígrafe, que es un verso de T. S. Eliot: «I have walked many years in this city», destaca el lazo que une a la protagonista con la ciudad y con una manera determinada de vivirla, es decir, a través de los paseos, del caminar. Porque si una acción caracteriza al personaje de Cecilia Ce es precisamente que durante toda la novela pasea incansablemente por la ciudad, por calles y plazas de nombres concretos y reales, erráticamente, buscándose a sí misma, sin ninguna finalidad concreta, sólo con la intención de pasar el tiempo.²² Una ciudad, por cierto, que ya no es únicamente de lengua catalana, ya que, por primera vez, aparecen ambientes y personajes que se expresan directamente en castellano, en los capítulos de las barracas, símbolo de la marginación y de la exclusión social.

En este universo de marginación y de soledad, casi una representación de la desolación de la Barcelona de postguerra, un personaje sin identidad se verá obligado a huir incansablemente a la búsqueda de un padre desconocido que no ha podido ni tan sólo cederle un apellido. Nuevamente, en las primeras páginas de la novela, destaca el valor que se otorga a la búsqueda de un nombre para la niña abandonada que un matrimonio ya mayor encuentra al pie de las rejas de su jardín, un nombre que aparece escrito a lápiz, de forma incompleta, en un pequeño trozo de papel clavado en su pecho con una aguja imperdible. Obligada por la necesidad a abandonar a sus padres adoptivos, la protagonista inicia un patético periplo, un verdadero *voyage au bout de la nuit*, basado exclusivamente en las relaciones amorosas que se organizan formando una gradación progresiva desde el punto de vista económico pero también de verdadera degradación física y moral, repleta de hombres, cada uno caracterizado por su vivienda, de vómitos, abortos, suicidios y experiencias al límite de lo insostenible. Sólo en el último tercio de la novela, con Cecilia abandonada en plena calle, drogada y violada, la aparición de una figura masculina benefactora, a imagen del padre tan buscado, que le ofrece una casa con jardín, permitirá a la protagonista emanciparse emocionalmente gracias a un regreso, inevitable, al mundo de la infancia. Una vez más, esta novela durísima por su tristeza y desolación y a causa del

extrañamiento ante el mundo sentido por sus personajes, presenta también una cierta estética del grotesco²³ en un mundo absurdo y definitivamente desengañado, que se encuentra en las descripciones esperpénticas de algunos de los personajes masculinos, centradas en las desproporciones físicas, las comparaciones con animales y la exaltación de rasgos extraños o sorprendentes. Se trata de un mundo que se llena de imágenes y de símbolos, algunos ya recurrentes en la autora, como el espejo (que simboliza a la vez la soledad y el paso del tiempo), las flores y el jardín (relacionados siempre con el tiempo de la infancia), y otros que se presentan por primera vez, como la llama azul, que simboliza la muerte y sus motivos temáticos: cementerios, nichos, coronas, ángeles, etcétera.

El año siguiente, 1967, Rodoreda consigue editar el volumen de narraciones breves *Mi Cristina y otros cuentos*, un libro de gran unidad temática y enorme ambición literaria. Rodoreda somete progresivamente su universo literario a una especie de depuración temática e inicia ya sin ambages la creación de un universo mítico propio, muy personal, que se nutre de la fantasía y que parece abandonar ya definitivamente sus referencias realistas. En este sentido, el segundo volumen de narraciones breves parece marcar un viraje esencial en la carrera literaria de Rodoreda, una evolución evidente que le lleva de la llamada



Joan Sales y Mercè Rodoreda en el jardín de la casa del editor, en Barcelona, 1964.

novela psicológica a la novela fantástica, que le permite abandonar la pura manipulación del mundo real para inclinarse hacia la creación de un mundo mítico, opuesto al primero.²⁴ Se trata de un mundo lleno de lirismo, pero de un lirismo frío, definitivamente antirromántico, simbólico pero sin concesiones al lector. Entre los textos publicados, destacan poderosamente dos narraciones que tienen a la metamorfosis como eje temático, una transformación física que sin embargo parece ser liberadora y poética. Se trata de «El río y la barca», que narra con solemnidad y misterio la conversión final de su protagonista en un pez,

como la culminación de una ansia de fusión con el agua que procedía de la infancia. Y el inquietante y turbador «La salamandra», de evidente influencia kafkiana por lo que se refiere a la transformación de la protagonista en este animal. Es una narración sobre la sumisión de la mujer enamorada al hombre y de la que la novelista afirmó que se trataba de la representación de un complejo de culpabilidad muy personal.²⁵ Diez años después, un nuevo volumen de narraciones breves, *Parecía de seda*, que incluye narraciones inéditas y recuperara otros textos ya publicados, consolidaría definitivamente a Rodoreda como una de las voces mayores de la narrativa breve en lengua catalana.

La novela siguiente, *Jardín junto al mar*, fue redactada en tan sólo diecisiete días, durante el mes de septiembre de 1959, cuando la autora vivía en Ginebra, y es, según todos los indicios, su primera novela escrita en la postguerra. Según parece, Rodoreda volvió al mecanoscrito en 1966, momento en que dio el pun-



to final a la obra, que se publicó el año siguiente gracias a los buenos oficios de su editor, ya consolidado, Joan Sales, quien le propuso también, una vez más, cambiar el título de la obra, que debía llamarse en principio *A penes sis anys* [*Apenas seis años*], y que por unos días pasó a llamarse también *L'últim setembre* [*El último septiembre*].²⁶ De todas formas, Rodoreda había presentado la novela, con el título *Una mica d'història* [*Un poco de historia*], al premio Joanot Martorell del año 1959, y quedó en cuarta posición en las votaciones del jurado. La novela presenta dos características formales ciertamente atípicas en la evolución de la carrera narrativa de Rodoreda: por una parte, una presencia inusual de estilo directo, de fragmentos dialogados, y, por otra, la aparición de un personaje protagonista que es esta vez un hombre, un jardinero del que no se conoce el nombre, que vive en una torre espléndida, dedicado enteramente al jardín

(escenario central de la novela), a los árboles, a las plantas y, sobre todo, a las flores. Estos dos aspectos, además, implican un cambio sustancial de perspectiva: el personaje narrador, cuyo único punto de vista domina la novela con una explicación continuada a un confidente que ejerce de narratario, lejos de vivir su vida como protagonista, adopta una posición más bien de un espectador objetivo, de un observador distanciado de la realidad que se informa a partir de lo que ve, de lo que percibe, de lo que incluso espía, y también de lo que oye, de lo que le explican otros personajes. Este elemento reduce considerablemente el subjetivismo de la novela, disminuye la importancia de la historia vivida y explicada por el mismo protagonista y favorece la aparición de historias secundarias de otros personajes, sobre todo de Eugeni y Rosamaria, los amores de los cuales se sitúan en la infancia. Finalmente será un dietario, el de Eugeni, el que al final de la novela acabará de esclarecer una historia de la que el lector ha percibido solamente algunos elementos. Por esta razón, Joan Triadú, comparándola con *La Calle de las Camelias*, ha afirmado: «Más distendida, menos densa, más inconcreta quizás, preludia a *Espejo roto*, es decir, el paso a una historia más diversificada y plural»²⁷. Sin embargo, las imprecisiones espaciales y temporales presentes ya en *La Calle de las Camelias* se agudizan en esta novela. El tiempo y el espacio presentan una hábil indeterminación, el lector sabe solamente que la acción transcurre durante los seis veranos que corresponden a los seis capítulos, que posiblemente pueden situarse en la inmediata postguerra, y en un pueblo de la costa inconcreto e impreciso, ya que la narración evita en todo momento el ofrecer detalles históricos o sociológicos de los ambientes y de los personajes.

El jardinero es un hombre ya anciano que utiliza la vida pasada, el paso del tiempo, como material de reflexión y que es consciente de que la muerte acabará venciendo a la vida, lo que refleja el final perfectamente cerrado de la novela, con el suicidio de Eugeni en el mar y la muerte de Cecília, la mujer del jardinero, enterrada en el jardín. Es probable que, después de muchos años de vida en pequeños pisos y apartamentos precarios, en habitaciones realquiladas en grandes capitales europeas, el recuerdo de la casa con jardín de su infancia debía ser para Rodoreda lo suficientemente sugestivo como para imaginar una novela localizada en una casa con jardín cerca del mar, a unos kilómetros de Barcelona, y para, una vez más, colocar al inicio de la obra un epígrafe enormemente significativo que pretende subrayar el origen primigenio, casi divino del jardín: «Dieu est au fonds du jardin», una frase de Robert Kanter, crítico y estudioso francés, interesado por la mitología y el ocultismo.²⁸ Se trata de una novela de núcleo trágico, con un final desesperanzado que coincide con la venta de la casa y el suicidio de un personaje joven.

Cuando Mercè Rodoreda publica *Espejo roto*, en 1974, su novela técnicamente más ambiciosa, la novelista se encontraba ya en un momento de plena consagración de crítica y de público. Rodoreda había iniciado la redacción de esta larga y poética novela en Ginebra, durante los años sesenta, pero no la terminó hasta 1974, cuando estaba ya instalada en Romanyà de la Selva, en la comarca del Bajo Ampurdán. Se trata de una novela que presenta una estructura compleja, con una narración en tercera persona, distanciada y objetiva, en focalización múltiple, basada en una

pequeña multitud de personajes que ofrecen al lector una multiplicidad de ópticas narrativas, una verdadera novela polifónica o caleidoscópica en la que dominan diversas perspectivas, muy fragmentadas, que, haciendo honor a su título, presentan elipsis y silencios muy importantes. El epígrafe con que se inicia la obra, una conocida frase de Saint-Réal popularizada por Stendhal, «Un roman c'est un miroir que l'on promène le long du chemin», presenta dos conceptos claves de interpretación: la noción de la novela como espejo roto, que señala la inutilidad de la pretensión de captar una única realidad objetiva lineal y, por lo tanto, una conciencia de la realidad como ente plural fragmentado, y el concepto de camino, de periplo por el tiempo y el espacio que tanto caracteriza a esta novela, que abarca desde finales del siglo XIX hasta poco tiempo antes del estallido de la guerra civil española. La frase de Sterne que preside la primera parte de la novela, «I honour you, Eliza, for keeping secret some things», sitúa el secreto como el móvil de la acción de la novela, el secreto como aquella parte de sombras que poseen todos sus personajes y a la que el lector no podrá llegar a acceder. *Espejo roto* es una novela que presenta una devastadora reflexión sobre el paso del tiempo y la fugacidad de las relaciones humanas, y narra la historia ascendente y descendente de una familia, los Valldaura-Farriols, desde la opulencia, el lujo y la ilusión hasta el desengaño, la destrucción y la muerte.²⁹ La evolución de la saga familiar queda perfectamente reflejada en la magnífica historia de la torre familiar con jardín en la que viven, que se comporta como un organismo viviente, y sobre todo en la protagonista del último capítulo de la novela, con funciones de epílogo, una rata grande y repugnante que asiste con indiferencia a la destrucción de todo un mundo. Porque la destrucción y la muerte aparecen, quizás por primera vez en la obra de Rodoreda, asociadas a la infancia, a los dos niños que mueren en la novela.

A finales de la década de los setenta, Rodoreda abandona definitivamente las ciudades de su exilio y se instala en Cataluña. Fueron años de plenitud personal y literaria, de reconocimiento de público y de crítica en su propio país. En 1980, publica dos obras significativas que señalan los intereses vitales y estéticos que marcaron sus últimos años, al otro lado del espejo, más relacionados con preocupaciones místicas, influidos por una frase del novelista francés Jean Marie Le Clézio: «La realidad no es tan importante, lo que cuenta son los movimientos que vienen del interior, las pulsaciones que salen de lo más hondo». Por una parte, *Viajes y flores*, selección de impactantes textos breves escritos en diferentes épocas en los que desaparecen progresivamente las coordenadas espaciotemporales y en que la autora parece adoptar una mirada diferente sobre la realidad y sobre el arte.³⁰ Una mirada, casi una sonrisa, que sorprende al lector ya que la sensación de irrealidad que se desprende del conjunto de estas prosas eminentemente poéticas le impide en un primer momento darse cuenta de que la autora le propone una verdadera muestra de las virtudes y las taras que determinan la condición humana. En esta obra, que debe parte de sus influencias a la poética de Henri Michaux, Rodoreda no hace concesiones al lector, somete sus textos a un proceso de depuración que le permite romper cualquier relación entre literatura y representación de la realidad. Por otra parte, *Cuánta, cuánta guerra...*, la última novela acabada y publicada en vida de la no-

velista, que debía llamarse *El soldat i les roses* [*El soldado y las rosas*]. Poco tiempo antes, en enero de 1976, Rodoreda había escrito a su editor, Joan Sales, una amarga y desesperanzada confesión: «Estoy cansada, profundamente cansada, cansada hasta el alma, de revoluciones, de golpes de estado, de guerra civil, de guerra grande, de campos de concentración, de bombardeos con napalm, de torturas, de secuestros, de luchas sociales, de este delirio de mandar que tienen los hombres, sobre todo los que no saben mandar. Y de derribar a los que no saben.» Se trata de un viaje iniciático, ascético y místico,³¹ en el que el protagonista, un joven e inocente Adrià Guinart, dedica tres años de su vida (la referencia a la guerra civil española parece inevitable) a recorrer un paisaje sin nombre, misterioso y bello, sometido a ritos primitivos y a pruebas de gran dureza, gracias a las que, una vez superadas, accederá a una definitiva madurez que se relaciona con el jardín y, por lo tanto, con la infancia. En esta impresionante novela, relato apocalíptico, en la que la guerra es metáfora del mundo, el mal es una presencia continuada, los escenarios de muerte y destrucción constantes, la misión del protagonista es enterrar a los muertos de una guerra sin nombre y la sensación de cansancio se convierte en implacable.

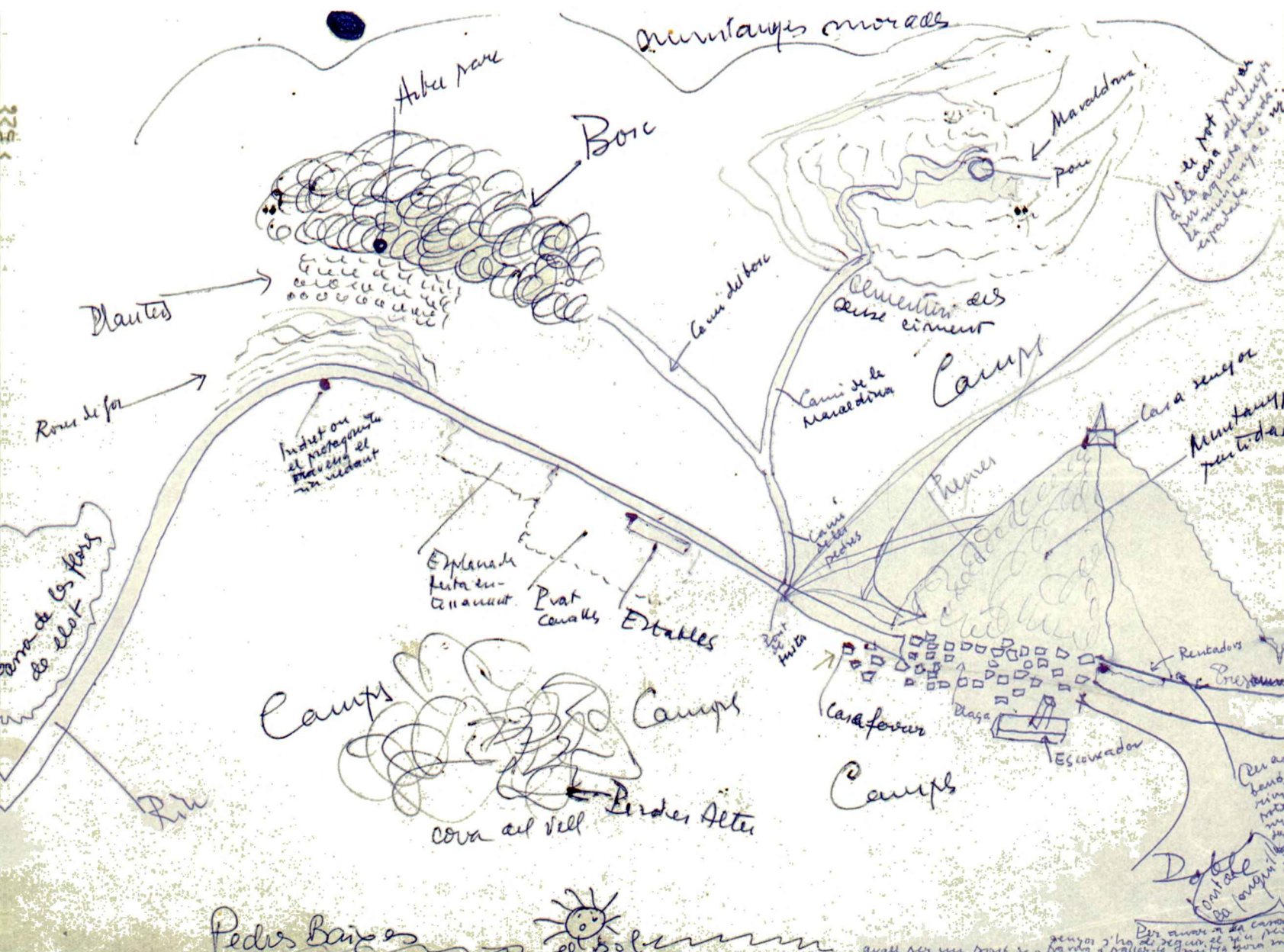
La obra inacabada

Después de la muerte de la novelista, en 1983, se han publicado dos obras suyas, inéditas e inacabadas, muy diferentes entre sí, que merecen sin embargo la atención de la crítica. *Isabel y María* es posiblemente la primera obra que Rodoreda escribió en la postguerra y la matriz de su producción posterior. Pero se trata en realidad de un *work in progress*, de diversos materiales desestructurados que Rodoreda no llegó a convertir en una novela, materiales de preparación de una novela, sin orden ni fechas, que presentan un gran interés ya que contienen en forma embrionaria los grandes temas de la narrativa de la autora³². En cuanto a *La Muerte y la primavera*, se publicó en 1986; sin embargo, la génesis de esta obra, en la que la novelista trabajaba cuando le sobrevino la muerte, es de las más complejas de toda la producción de Rodoreda. Así, por ejemplo, la novelista presentó, con este mismo título, una obra al premio Sant Jordi de novela en la convocatoria correspondiente al año 1961, y que no mereció la atención del jurado. Por referencias que aparecen en su correspondencia con el editor Joan Sales, se sabe que en los años 1962 y 1963 Rodoreda continuaba elaborando la novela, con notables dificultades ya que la obra tropezaba o entraba en conflicto con otros proyectos, ya sea de novelas o de narraciones cortas.³³ En 1963 afirma que abandona, por el momento, el proyecto de redacción definitiva de *La Muerte y la primavera*, ya que se trata de una novela de gran dificultad. La novela está situada en un pueblo imaginario y sin nombre, igual que sus habitantes, generalmente seres deformes o mutilados, dominados por una terrible estética grotesca que subraya la fealdad, el erotismo y la mutilación. La presencia de la muerte en esta novela es imponente y permite a

Plano realizado por Mercè Rodoreda del pueblo imaginario, escenario de La Muerte y la primavera.

la autora ofrecer una visión global de un mundo de ficción primitivo, situado en plena naturaleza, en el que destacan los lazos atávicos del hombre con el cosmos y en el que la presencia de los cuatro elementos, resultado de un interés creciente de la autora por la alquimia, se esencializa y se poetiza, en lo que acaba convirtiéndose en una de las más terribles conclusiones de la poética de Mercè Rodoreda.

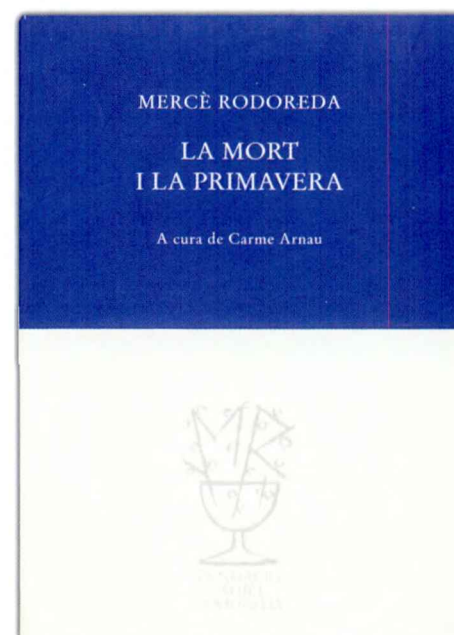
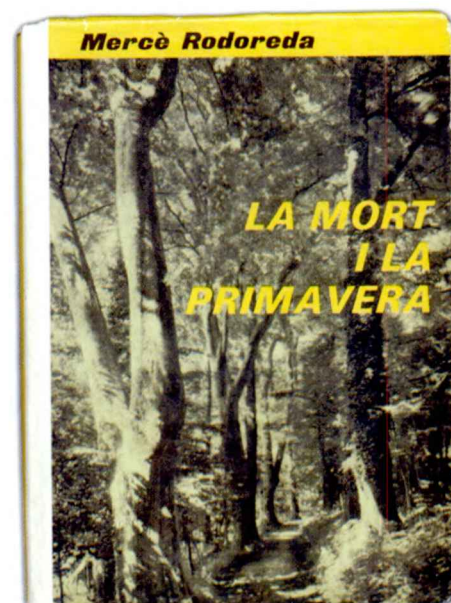
Lejos ya del realismo literario, abandonado el monólogo como técnica discursiva, definitivamente en ruptura con el psicologismo de su juventud, los últimos años de creación literaria de Mercè Rodoreda ofrecen un insondable retrato de la aventura de la existencia humana. Una apuesta por una verdad individual irreducible que se aleja de la autocomplacencia y del autoengaño y que, de todas formas, en las novelas de Rodoreda, no busca nunca ninguna forma de consolación. El viaje interior parece ser su único centro de reflexión narrativa y en sus últimos libros



(más que misteriosos, enigmáticos, más que fantasiosos, irrealistas, más que reflexivos, filosóficos), el avance sin cesar del mito de la especie humana parece convertirse en una verdadera lección estética. Pero, ¿quién habla en estas novelas? ¿Desde dónde se produce esta inquietante mirada sobre la realidad y sobre los hombres y mujeres de la segunda mitad del siglo veinte? ¿Qué tipo de subjetividad creadora es capaz de construir unos mundos de ficción tan terriblemente tristes, tan espantosamente crueles, tan ferozmente desolados? ¿Qué modelos narrativos, más allá de los que ella misma cita (Kafka, Céline, Michaux), guían a una novelista catalana aparentemente encerrada en ella misma intentando dar respuesta a sus guerras internas y a las guerras externas que se abatieron sobre ella?

La literatura de Mercè Rodoreda ofrece pocas respuestas y son, en cambio, múltiples las preguntas, los secretos, en definitiva, los espacios de indeterminación de significado que presentan sus novelas. Más allá de las fronteras entre géneros literarios, resolviendo a su manera los complejos lazos entre memoria y ficción, atreviéndose a crear un mundo sabio y simbólico, globalmente religioso (influido por Karl Jung, Gaston Bachelard y Mircea Eliade), Mercè Rodoreda elabora una obra literaria total atravesada por uno de los mitos de la modernidad, el exilio, entendido no sólo como territorio de construcción simbólica sino más bien como espacio de reconstrucción de la conciencia individual.

- 1 Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, Folio, 1954, p. 127.
- 2 Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la famille*, vol. III, París, Gallimard, 1988, p. 773-774.
- 3 Carme ARNAU y Dolors OLLER, «L'entrevista que mai no va sortir. Una conversa inèdita amb Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 2-7-1991, p. 6. Si no se indica lo contrario, las traducciones son mías.
- 4 Giuseppe GRILLI, «A partir d'Aloma», *Catalan Review. International Journal of Catalan Culture*, vol. II, nº 2, diciembre 1987, p. 151.
- 5 Sobre este concepto, véase Roland BARTHES, «L'effet de réel», *Littérature et réalité*, París, Seuil, 1982, p. 89.
- 6 Véase, sobre esta cuestión, Dario VILLANUEVA, *El polen de las ideas*, Barcelona, PPV, 1991, p. 102.
- 7 Michel RAIMOND, «Le réalisme subjectif dans l'Éducation sentimentale», *Travail de Flaubert*, París, Seuil, 1983, p. 93. Véase también Carme ARNAU, *Una lectura de Mirall trencat*, Barcelona, Proa, 2000, p. 12-13.
- 8 Sobre este concepto, véase Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991.
- 9 Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or*, VIII, marzo 1966, p. 74.
- 10 Carme ARNAU, *Una lectura de Mirall trencat*, Barcelona, Proa, 2000, p. 17-19.
- 11 Carme ARNAU, Introducción a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa, *Barcelona, Edicions 62*, 1979, p. 74.
- 12 Jaume AULET, «Mercè Rodoreda i els seus Vint-i-dos contes. Ni més ni menys», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*.
- Mercè Rodoreda, *Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / PAM*, 1998, p. 458.
- 13 Carme ARNAU, Introducción a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa, *Barcelona, Edicions 62*, 1979, p. 98.
- 14 Baltasar PORCEL, «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'Or*, VIII, marzo 1966, p. 74.
- 15 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, *Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans*, 2000, p. 13.
- 16 Jaume AULET, *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. Mercè Rodoreda*, *Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / PAM*, 1998, p. 464.
- 17 Véase Enric BALAGUER, «Katherine Mansfield i Mercè Rodoreda», *Catalan Review*, vol. 9, nº 1, Barcelona, PAM, 1995, p. 21-32.
- 18 Joaquim MOLAS, «Pròleg», en Mercè RODOREDÀ, *La meua Cristina i altres contes*, *Barcelona, Edicions 62*, 1967, p. 5-6.
- 19 Josep Miquel SOBRIÉ, «L'artifici de La plaça del Diamant, un estudi lingüístic», *In memoriam Carles Riba*, *Barcelona, Ariel*, 1973, p. 371.
- 20 Carta reproducida por Mercè IBARZ, *Mercè Rodoreda*, *Barcelona, Empúries*, 1991, p. 105.
- 21 Reproducido por Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, *op. cit.*, p. 97.
- 22 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, *op. cit.*, p. 113.
- 23 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, *op. cit.*, p. 107 y s.
- 24 Carme ARNAU, Introducción a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa, *Barcelona, Edicions 62*, 1979, p. 231.
- 25 Carme ARNAU y Dolors OLLER, «L'entrevista que mai no va sortir. Una conversa inèdita amb Mercè Rodoreda», *La Vanguardia*, 2-7-1991, p. 6.
- 26 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, *op. cit.*, p. 61.
- 27 Joan TRIADÚ, *La novel·la catalana de postguerra*, *Barcelona, Edicions 62*, 1982, p. 117-118.
- 28 Carme ARNAU, *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, *op. cit.*, p. 81.
- 29 Sobre esta novela, véase Maria CAMPILLO y Marina GUSTÀ, *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*, *Barcelona, Empúries*, 1988, y Carme ARNAU, *Una lectura de Mirall trencat de Mercè Rodoreda*, *Barcelona, Proa*, 2000.
- 30 Margarida CASACUBERTA, «Sobre Viatges i flors, de Mercè Rodoreda», *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu. Mercè Rodoreda*, *Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / PAM*, 1998, p. 379.
- 31 Carme ARNAU, *Miralls màgics*, *Barcelona, Edicions 62*, 1990, p. 104.
- 32 Véase Carme ARNAU, «Pròleg», en Mercè RODOREDÀ, *Isabel i Maria*, *Valencia, Edicions 3 i 4*, 1991, p. 11-12.
- 33 Carme Arnau describe minuciosamente el proceso de redacción en la edición crítica: *Mercè RODOREDÀ, La mort i la primavera*, *Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans*, 1997, p. 7-65.



Ediciones comercial y crítica de
La Muerte y la primavera, editadas
en 1986 y 1997 respectivamente.

La universalidad de Mercè Rodoreda: la escritura como alquimia

Carme Arnau

Mercè Rodoreda en *Romanyà de la Selva*, en 1978.



Cuando García Márquez se enteró de la muerte de Mercè Rodoreda, acaecida el mes de abril de 1983, escribió un penetrante artículo titulado «¿Sabe usted quién era Mercè Rodoreda?», donde podemos leer: «Al parecer, pocas personas saben fuera de Cataluña quién era esta mujer invisible que escribía en un catalán espléndido unas novelas hermosas y duras como no se encuentran muchas en las letras actuales. Una de ellas —*La plaza del Diamante*— es, a mi juicio, la más bella que se ha publicado en España después de la guerra civil» (*El País*, 18 mayo 1983). Y sin embargo, desmintiendo la afirmación del Nobel colombiano, Mercè Rodoreda suscitó admiraciones profundas —devociones en más de un caso— dentro y fuera de España, aunque a menudo fueran, como ella misma, secretas. Además, se trata, probablemente, de una de las autoras más universales de las letras peninsulares, ya que su obra estrella, *La plaza del Diamante* (1962), ha sido traducida, por el momento, a veintiséis lenguas. Por este motivo, Rodoreda manifestó su lógico orgullo en el prólogo —no traducido al español— que escribió, el año 1982, a la edición catalana número veintiséis de esta novela, un prólogo de gran interés, como todos los que encabezan sus obras, con estas palabras: «Em fa contenta pensar que entre tants milers de lectors com ha tingut i continua tenint n'hi ha molts que no havien llegit mai res en català i que és llegint-la que han descobert que la nostra era una llengua civilitzada, culta, important. Em fa contenta així mateix pensar que aquesta novel·la senzilla i humana ha dut el nom de la plaça del Diamant de la vila de Gràcia i amb ell el de Catalunya a tants països llunyans». [Me alegra pensar que entre tantos miles de lectores que ha tenido y continua teniendo *La plaza del Diamante*, hay muchos que no habían leído nunca nada en catalán y que es leyéndola que han descubierto que nuestra lengua es civilizada, culta, importante. Me alegra también pensar que esta novela sencilla y humana ha llevado el nombre de la plaza del Diamante de la villa de Gracia, y con él el de Cataluña, a tantos países lejanos.]

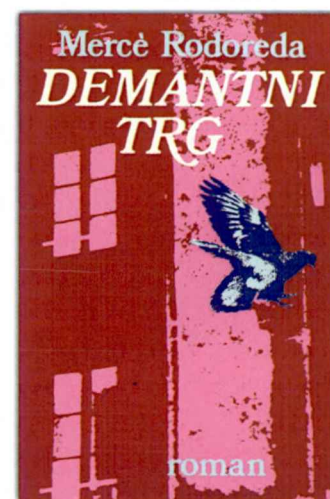
Proyección internacional: las traducciones

Efectivamente, *La plaza del Diamante* ha llegado a países remotos, ha sabido conectar con lectores de China, Vietnam o Finlandia, para citar tan sólo algunos ejemplos. Y este hecho demuestra, de manera incuestionable, la

universalidad de esta obra, pero también de otras novelas y narraciones de Mercè Rodoreda. Así por ejemplo, en Francia, Italia o Alemania casi toda su producción ha sido traducida por editoriales prestigiosas, que se han interesado incluso por obras inacabadas, como *La Muerte y la primavera* e *Isabel y María*. Y, por supuesto, también ha sido prácticamente toda ella traducida al español. Además, el hecho no demasiado frecuente de que la autora domine, al mismo tiempo y con idéntica pericia, los secretos de la novela y del cuento ha permitido que sus narraciones hayan aparecido, también, en revistas. O bien, en selecciones de relatos propios —*Two tales* (1983), por ejemplo, que incluye «The salamander» y «The nursemaid»— y en antologías del género fantástico, donde la escritora destaca, por ejemplo, al búlgaro, *Iberiska Fantastica* (1983). Y aunque Rodoreda se ha interesado y ha escrito teatro —prácticamente ha explorado todos los géneros—, esta faceta fue descubierta tardíamente y ha sido su obra más conocida, *La plaza del Diamante*, la que ha subido a los escenarios, en diversos países europeos. Pero también cabe destacar los montajes teatrales basados en cuentos suyos. Este hecho no hace más que demostrar la fuerza de un lenguaje y de unos personajes que traspasan las fronteras, como sucede con las obras universales, categoría a la cual pertenece el grueso de la producción de Rodoreda; se trata de una obra no muy extensa pero de gran diversidad, calidad y, al mismo tiempo, coherencia, que responde a una necesidad profunda de su autora; y de aquí arranca la veracidad que la caracteriza, porque Rodoreda empieza siempre de cero cada nueva novela, como destaca en el prólogo de *Espejo roto*: «Si *La plaza del Diamante*, si *La Calle de las Camelias* ha gustado, si *Espejo roto* gusta, no me marcará con cargas de pretensiones. Quisiera empezar nueva como la luz del día —no me será nada fácil— mi próxima novela».

También el cine y la televisión se han sentido atraídos por la obra rodorediana. Y, aunque fue Francisco Betriu quien filmó la película basada en *La plaza del Diamante* —que ahondaría aún más en la popularidad de Rodoreda—, antes que él directores prestigiosos se interesaron por esta obra: Juan Antonio Bardem, Jaime Camino, Pilar Miró, Basilio Martín Patino... Ya el año 1977 Lluís Pascual realizó una serie televisiva de la novela *Aloma* en su edición definitiva de 1969, que gustó mucho a Rodoreda. Benet i Jornet ha estrenado una versión para televisión de *Espejo roto* (2001) —una obra por la que se interesó, ya, en 1977, en español, de tres capítulos de dos horas de duración cada uno. Esta miniserie, de gran ambición, se emitirá también próximamente por TV3 en su versión original en catalán. Todos estos aspectos, que he apuntado a grandes rasgos, demuestran, además del interés que la obra de Mercè Rodoreda suscita, las posibilidades que anidan en ella, ya que se trata de una obra exigente que, al mismo tiempo, ha sabido llegar a un público amplio y diverso. Próximo y remoto. Y si nos hemos referido a sus variadas posibilidades, podemos apuntar, también, que el músico y compositor Luis de Pablo, que siempre ha creído en el diálogo entre la música y la palabra, leyó *Viajes y flores* y decidió poner música a esta obra tan misteriosa, que estrenó en Bruselas, el 10 de octubre de 1985, en el marco de Europalia.

Pero son sobre todo las traducciones las que nos dan la medida de la universalidad de la obra rodorediana, unas traducciones que se han sucedido a

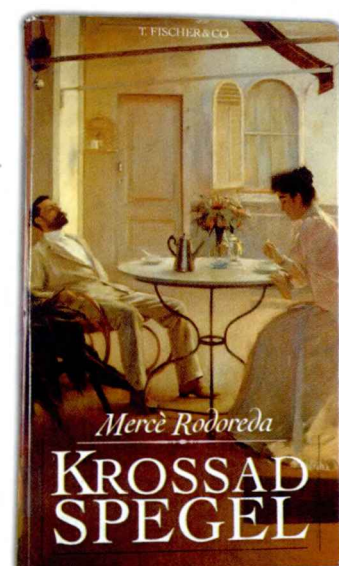
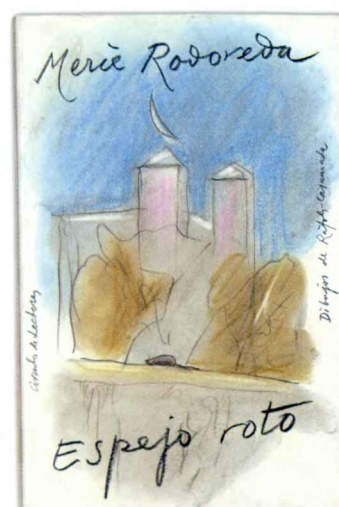




un ritmo primero lento y difícil —los tiempos y la lengua eran, en buena parte, los causantes de ello—, pero después imparable, un auténtico *boom*. Apuntemos que, inicialmente, fue su editor, Joan Sales (el Club dels Novel·listes), quien se preocupó de la traducción de unas novelas que admiraba mucho, especialmente de *La plaza del Diamante*; sintió, por ejemplo, una especial satisfacción cuando fue traducida al danés —la autora se acercaba así a la Suecia de los Nobel— y al japonés, en 1974; en este caso porque se trataba de la primera traducción de un libro catalán a esta lengua; entusiasmado por ello, Sales encuentra que la novela incluso tiene un aire de familia con la mejor literatura japonesa, por su poesía de los pequeños detalles y la delicadeza de la observación. Espera, por lo tanto, ilusionado, que la novela se convierta en un best seller. La primera traducción de *La plaza del Diamante* es la española de 1965, a la cual siguieron pronto la inglesa, de 1967, y la italiana y francesa, de 1970 y 1971, a cargo de Giuseppe Cintoli i de Bernard Lesfargues, respectivamente. Por otra parte, en italiano se hizo una nueva traducción de *La plaza del Diamante*, el 1990, a cargo, esta vez, de Anna Maria Saludes, que también ha traducido, además de *Espejo roto* (1992) y de *Cuánta, cuánta guerra...* (1994), *Aloma* (1987), en este caso para la colección «Astrea» de «narrativa al femminile della Giunti». Asimismo, *Jardín junto al mar*, 1990, traducida por Clara Romanò, ha sido publicada por una editorial, La Tartaruga, dirigida por Laura Lepetit, cuya voluntad es dar a conocer obras de escritoras, como lo demuestra su catálogo, compuesto por autoras tan destacadas como Jane Austen, Virginia Woolf y Nadine Gordimer, entre otras, y, también, Esther Tusquets. Esto demuestra el interés que suscita la obra de Mercè Rodoreda en círculos feministas. Por ejemplo, Femenino Lumen incorpora a la antología *Cuentos de este siglo* (treinta narradoras españolas contemporáneas) «El río y la barca» de Mercè Rodoreda, perteneciente al volumen *Mi Cristina y otros cuentos*, donde la autora logra su plena madurez como narradora. Y es que la crítica feminista, de manera muy especial la de Estados Unidos, donde tanto auge tiene, se ha interesado vivamente por nuestra autora, como ya destacaré más adelante.

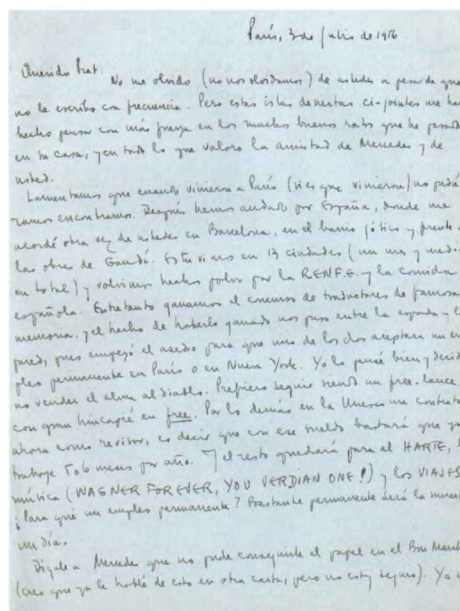
Y, si he apuntado que editoriales importantes han traducido la producción de Mercè Rodoreda, el director de Suhrkamp de Frankfurt, para poner un ejemplo significativo, se sintió fuertemente atraído no tan sólo por la obra, sino también por su autora —una mujer de gran fortaleza, complejidad y atractivo—, a quien conoció personalmente en un pueblecito rodeado de vegetación, Romanyà de la Selva, en la provincia de Gerona, que fue su último refugio, su último viaje. La editorial tradujo primero *La plaza del Diamante* (1979) y, poco después, *Viajes y flores* (1981), una de las obras más singulares de la autora, inclasificable, fantástica y personal, que encaja plenamente en la tradición alemana; y conviene señalar, en este sentido, que Rodoreda sintió un permanente interés por los románticos de este país, en general, y por Novalis, de manera especial. Suhrkamp lanzó, pues, a Mercè Rodoreda como una autora muy destacada y la situó, en un póster de propaganda, al lado de escritoras prestigiosas, universales, de Virginia Woolf, para citar un nombre que nuestra autora siempre admiró, cuya influencia resulta visible en *Espejo roto*. El año 1983 se hizo ya una edición de bolsillo de *La plaza del Diamante*, que precedió una selección de cuentos, que lleva por título *Der Fluss und das Boot* [*El río y la barca*], en general de *Mi Cristina y otros cuentos*, pero con dos de *Golpe de luna y otros relatos*, su primer volumen de narraciones.

La producción de Mercè Rodoreda se ha traducido, pues, prolijamente, a veces con otro título; así, por ejemplo, la versión holandesa de *La plaza del Diamante* —de la que se han hecho diversas ediciones, con el artículo de García Márquez citado como epílogo— se titula *Colometa*, el título inicial de la obra y el nombre de su protagonista, mientras que en la versión inglesa se ha convertido en *The pigeon girl* y en la de Estados Unidos en *The time of the doves* (1981). Se trata en este caso concreto de una novela que circula en edición de bolsillo, como sucede también en Francia, donde la obra de Rodoreda ha sido muy valorada por la crítica y bien aceptada por el público. Pero, además de las de bolsillo, se han hecho ediciones de gran calidad con bellas ilustraciones, como la del Círculo de Lectores, por ejemplo —en catalán y en castellano—, con dibujos de Ràfols Casamada. Una editorial pequeña y selecta de Bergerac (Francia) ha publicado una selección de cuentos de Rodoreda bajo un título impactante, *Elle m'a dit: Sorcière!* (2001), cuentos dominados por personajes marginados, al borde de la locura, que se convierten, o creen haberse convertido, en brujas; estos cuentos han sido traducidos también por Bernard Lesfargues, muy valorado por su exigente trabajo y a quien, justamente, Rodoreda impuso como traductor de *La plaza del Diamante*. De su novela inacabada, aparecida póstumamente, *La Muerte y la primavera*, se han publicado dos ediciones en catalán, la comercial (1986) y la crítica (1997). También hay libros o fragmentos de su obra, adaptados a la enseñanza, no únicamente del catalán, sino, en traducción, a la del español, debido a su modélico estilo. Y es que las posibilidades de la obra rodorediana parecen infinitas.



Críticas y admiradores

Ya a raíz de la traducción francesa de *La plaza del Diamante*, la prensa alertó sobre la calidad de esta obra. En *Le Figaro Littéraire* (10 enero 1971) se apunta, justamente, que se trata «de un testimonio excepcional, que merece tener, en Francia, la acogida de un público muy amplio». Mientras que Michel Cournot destacó la universalidad de la novela en un largo y notable artículo, «Trop blessée pour mourir», aparecido en *Le Nouvel Observateur*, con una fotografía de Rodoreda y otra de milicianos campesinos de la guerra de España —un tema de máximo interés en este país. Cournot concluye que, al cerrar el libro, «on a le sentiment qu'une petite ouvrière de Barcelone a pris la parole pour toute l'espérance, pour toute la liberté, et pour tout le courage du monde. *Et qu'elle vient de dicter l'un des livres de portée universelle que l'amour, nommons-le en fin, ait écrits*».¹ [Sentimos que una joven obrera de Barcelona ha tomado la palabra para toda la esperanza, para toda la libertad y que acaba de dictar un libro de alcance universal que el amor, nombrémoslo finalmente, ha escrito.] También García Márquez, en su artículo, atribuye al amor la universalidad de esta obra y destaca por lo tanto que «sus libros sólo permiten vislumbrar una sensibilidad casi excesiva y un amor por sus gentes y por la vida de su vecindario que es quizás lo que les da un alcance universal a sus novelas». La misma autora ha insistido en la importancia del amor en su obra, en el prólogo apuntado de *La plaza del Diamante*: «Vull afirmar ben alt que *La plaça del Diamant* és per damunt de tot una novel·la d'amor per més que sense ni un gra de sentimentalisme. El moment en què la Colometa, de tornada de la mort del seu passat, entra a casa seva mentre va naixent el dia i abraça el seu segon marit, l'home que l'ha salvada de totes les misèries de la vida, és una escena d'amor profund». [Quiero afirmar muy alto que *La plaza del Diamante* es, ante todo, una novela de amor aunque sin un ápice de sentimentalismo. El momento en que Colometa, de regreso de la muerte de su pasado, entra en su casa mientras nace el día y abraza a su segundo marido, el hombre que la ha salvado de todas las misérias de la vida, es una escena de amor profundo.] Y es que ciertamente el amor, un tema universal —el tema de toda gran novela—, preside las obras de Rodoreda. Pero también la muerte. Ella misma apuntó la razón de ello, ya que «son los dos temas importantes de la vida, lo saben hasta los gatos» (entrevista de Rosa María Pereda, *El País*, 20 marzo 1982). Por otra parte, si he destacado el interés que la crítica, en general, i la feminista, en particular, siente por la obra de Mercè Rodoreda, podemos señalar dos volúmenes que, preferentemente, recogen artículos de esta tendencia: *The Garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction* (1994) y *Voices and visions. The words and works of Mercè Rodoreda* (1999). Diversas universidades de Estados Unidos han publicado tesis sobre Mercè Rodoreda, en las que la relacionan con escritoras españolas: con Anna Maria Matute, Carmen Laforet y Rosa Chacel, por ejemplo, pero también con Emilia Pardo Bazán. Además, congresos internacionales han tratado algún aspecto concreto de la figura de Mercè Rodoreda —como el celebrado en Venecia del 24 al 27 de marzo de 1992, organizado por la Asociación Italiana de Estudios Catalanes—, o se han centrado en su dedicación al cuento —el internacional de Valencia, organizado por la Universidad



Carta de Julio Cortázar a Joan Prat,
del 3 de julio de 1956.



Mercè Rodoreda, entre Silvia Munt y Lluís Homar, los dos protagonistas de la película *La plaza del Diamante*.

de dicha ciudad (1998). Hay, además, diversos ensayos y biografías que analizan su obra y vida, pero también volúmenes de artículos, como el número dedicado a su figura de *Catalan Review* (diciembre 1987), titulado, justamente, «Homage to Mercè Rodoreda». Incluso un psiquiatra, Joaquim Poch, se ha interesado por la obra de nuestra autora a la cual dedicó su tesis de doctorado, una tesis que ha sido publicada. De hecho, está a punto de aparecer un volumen a cargo de María Isidra Mencos, *Mercè Rodoreda: una bibliografia comentada*, gracias al cual resultará visible la amplia proyección de la autora: los múltiples trabajos de diversos países y tendencias, dedicados a la escritora. Y es que la obra de Rodoreda, por su complejidad y riqueza, es susceptible de variados enfoques.

Y si he apuntado la existencia de admiradores secretos, a través de la correspondencia dirigida a la autora —que se conserva en el Institut d'Estudis Catalans— podemos descubrir el nombre de algunos de ellos, nombres tan diversos como Josep Tarradellas, Salvador Espriu, Pilar Miró, Pere Gimferrer y Rosa Chacel, para citar a algunos; se trata, a menudo, de admiraciones compartidas. Pilar Miró, por ejemplo, escribió diversas cartas a Mercè Rodoreda en las cuales le expone la gran atracción que siente por su obra y, también, su voluntad de llevar al cine primero *La plaza del Diamante* y después —ante la imposibilidad del primer proyecto— *Espejo roto*. Y es que dice Miró: «Por encima de su obra me interesa Mercè Rodoreda». Por la carta de Miró, sabemos también que la novelista, muy aficionada al cine, vio su película *La Petición*: «Me ilusiona que haya visto *La Petición*, y sobre todo que me haya encontrado» (17 enero 1977). Miró, a raíz de *Espejo roto*, dice: «[...] me parece una espléndida novela y su autora una espléndida mujer. Esta vez ha sido el pequeño Jaume quien me ha hecho vibrar. ¿Porqué no escribe más? Es injusto que no lo haga» (27 octubre 1978). Pero fue Francisco Betriu quien llevó al cine la codiciada *La plaza del Diamante*, como ya he apuntado, el año 1982, una película que obtuvo un gran éxito en Barcelona, y de la cual se hizo una versión para la televisión de cuatro capítulos, que fue adquirida por más de treinta países. También el director de cine Agustín Villaronga se sintió atraído por la obra de Mercè Rodoreda y, en especial, por *La Muerte y la primavera*, una novela de gran dureza y ambición, que quiso llevar al cine; se trata de una inquietante y tenebrosa *imagen mundi*, que demuestra la portentosa fantasía de nuestra autora, que crea un mundo de los pies a la cabeza. Con esta película —que tenían que producir diversos países—, Villaronga pretendía contrarrestar la imagen más sentimental de Rodoreda, difundida por *La plaza del Diamante*; pero desgraciadamente el proyecto se malogró cuando ya estaba muy avanzado. Y es que Rodoreda tiene muchas caras; ella misma se ha referido a sus múltiples personalidades que considera, justamente, una característica de los creadores, de los auténticos podríamos añadir.

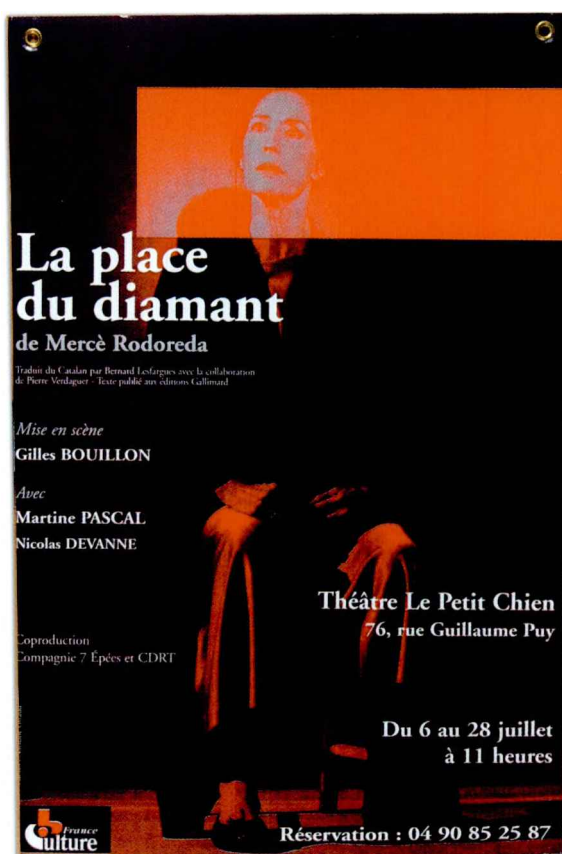


Fotograma de la película.

Día del estreno. Mercè Rodoreda conversando con Jordi Pujol y Marta Ferrusola.

Representaciones teatrales

Las cualidades de la prosa rodorediana, pero también su poder de construcción de personajes convincentes, han permitido que con sus cuentos y novelas se hayan podido montar espectáculos teatrales. Con los cuentos, el primero en catalán fue *La sala de muñecas*, el título de un cuento del volumen *Mi Cristina y otros cuentos*, interpretado por la compañía Bruixes de Dol, con canciones escritas por la poeta Maria Mercè Marçal y cantadas por Marina Rosell y Maria del Mar Bonet. Benet i Jornet, que ha asistido a la representación, escribe a Rodoreda y destaca que, como ya sospechaba, sus textos tienen una gran fuerza y son muy



Cartel de la representación teatral de La plaza del
Diamante en París, el año 1998.

teatrales, pero también que el público que llenaba la sala los siguió con enorme interés (7 junio 1979). Para Mercedes Lezcano, a quien se debe el montaje en español de *Mujeres*: «Todo surgió por el deseo de recuperar el catalán. Releí a Mercè Rodoreda, que para mi es sagrada en literatura, y pensé que en aquellos cuentos había un espectáculo con monólogos». Y es que Lezcano considera que, aunque los retratos de los personajes escogidos son de otro tiempo, conectan perfectamente con las mujeres de hoy y, por lo tanto, demuestran su plena vigencia. Esta cuidada representación, estrenada el mes de abril de 1999 en el Círculo de Bellas Artes, ha obtenido un notable éxito, que ha hecho que se prolonguen sus representaciones, seguida de una gira por distintas ciudades.

También *La plaza del Diamante* ha sido objeto de diversos montajes teatrales en Europa —en Francia y en Holanda, por ejemplo—, cosa que además de confirmar la ya apuntada universalidad de la obra, demuestra una vez más sus múltiples posibilidades. De hecho, si la traducción al neerlandés data de 1987, el mes de mayo de 1996 salió la sexta edición y «en este momento la compañía De Korre, cuya sede se encuentra en Brujas, se halla en plena gira por la zona flamenca de Bélgica y por Holanda, con su propia versión teatral que tuvo una clamorosa acogida de crítica y de público» (Carmen Montón, *La Vanguardia*, 1 diciembre 1996). A su director, De Moor, según este artículo, le impactó la misteriosa fuerza que irradia de la novela, reconocible, según él, en algunos autores flamencos. En esta versión, el decorado sugería un palomar —evocando la casa-palomar de la parte central de la novela—, mientras que del techo colgaba una especie de maqueta de la Sagrada Familia y se hacía presente, así, el nombre de Gaudí, ya que uno de sus escenarios es el parque Güell; esto da pie a mencionar a este arquitecto universal y a sus obras, que marcan poderosamente Barcelona, en una obra que describe la ciudad con un particular acierto. En relación a Francia, las versiones teatrales de esta novela son dos. Una de ellas se representó en el céntrico Teatro Nacional de Chaillot, de París, el mes de marzo de 1998; y los principales periódicos se hicieron eco de este estreno. En *Le Monde* del 30 de marzo de 1998 se destaca, además de la notable actuación, distanciada, casi brechtiana, de la actriz principal, Martine Pascal: «Les choses sont lâchées, simplement, sans emphase, sans idéologie, comme des aveux faits d'une voix douce» [Las cosas se dejan ir de manera sencilla, sin énfasis, sin ideología, como confesiones hechas con una voz suave]. Y esta voz suave, sobre la cual descansa todo el peso de la obra, cuenta, como si nada, la vida de Colometa, una vida hecha de pequeños y de grandes infortunios, en la cual asoma, también, alguna alegría. Y, por este camino, el texto demuestra su capacidad de conmover al espectador, puesto que tan sólo él cuenta, en un escenario casi desnudo: únicamente de sus paredes cuelgan retazos de la vida de Colometa, su vestido de novia, plumas de palomas, rastros de la guerra... En cambio, en la otra versión estrenada en Lyon, también en 1998, hay dos actrices, la principal, que representa a Colometa mayor, Isabelle Sadoyan-Buise, una conocida actriz, interesada desde hacía mucho tiempo por esta obra, y la secundaria, que encarna a Colometa joven. En la crítica de *Le Figaro* (1 marzo 1998) se destaca, precisamente, la universalidad de esta figura, ya que toda ella apunta a la universalidad y ésta es, justamente, su grandeza:

«Colometa est toutes les femmes de tous âges, sous toutes les latitudes. Femme toute au quotidien, toute à la vie qui passe dans la joie et dans la douleur». [Colometa es todas las mujeres de todas las edades y de todas las latitudes. Mujer del todo cotidiana, del todo empujada a la vida que pasa en la alegría y el dolor.]

Y éste es, ciertamente, un aspecto relevante del personaje creado por Rodoreda, el hecho de ser una heroína de la vida de cada día y el de hablar, de gritar al final de la obra —se destaca en otro artículo que este grito corresponde al de *Guernica* de Picasso— por todas las mujeres anónimas, por todas las mujeres oprimidas y valerosas. Sin voz.

Una vida de novelista

Ahora bien, si por todo lo que he apuntado resulta incuestionable la universalidad de Mercè Rodoreda, cabe preguntarse cómo la ha alcanzado, cómo nuestra autora ha logrado lo que únicamente unos pocos escogidos logran, dejando de lado, evidentemente, el talento personal con el cual no se puede especular. Un don, por llamarlo de alguna manera, pero que se debe cultivar, como sucede con las flores que tanto amaba Rodoreda y que, muestra de esta pasión, llenan las páginas de sus libros. En este sentido, García Márquez ha destacado con acierto que la escritura y el cultivo de las flores eran dos actividades paralelas en Mercè Rodoreda. Pero volviendo a la pregunta inicial, muy probablemente la respuesta a esta universalidad sea doble, gracias a la vida y a la literatura, estrechamente enlazadas, enraizada la una en la otra, como si se tratara de un mismo filón. De una única aventura. Su vida, además fue de gran intensidad, tanto en el terreno personal como en el colectivo, en el histórico. En relación a la literatura, cabe destacar su enorme ambición como creadora, que aspira a codearse con los grandes autores que siempre admiró, a no conformarse con un papel secundario. Esto la llevará a esforzarse al máximo en el planteamiento de sus obras, a corregir sus textos de manera implacable, aún a riesgo de la propia salud. Y, al mismo tiempo, paralelamente, a leer de manera asidua y atenta a los autores clásicos pero también a los más innovadores. Unos modelos, unos ejemplos permanentes a seguir, en los cuales inspirarse. Y de este doble alimento nacerá una de las características más destacadas de la obra de Rodoreda y, también, su notable originalidad: clasicismo y modernidad.

En relación a la vida, cuando la explicaron, a grandes rasgos, al responsable de las traducciones de la editorial francesa, Gallimard, que publicó *La plaza del Diamante*, exclamó: «C'est vraiment une vie de romancière!» [¡Es realmente una vida de novelista!] Y efectivamente la vida de Rodoreda es la de una novelista auténtica, tanto por los acontecimientos que vivió, como por la intensidad con la que los vivió. Siguió, casi a la fuerza y al pie de la letra, el consejo que le dio el director de una revista de Barcelona, *La Rambla*, cuando, muy joven, le comentó que quería aprender a escribir a través del periodismo: «Primero, viva; luego, escriba». Una máxima que hizo suya. Y es que la historia revistió su cara trágica durante la vida de Mercè Rodoreda. Mujer de vida compleja, divorciada y con un hijo que dejó en Barcelona al cuidado de su madre, tuvo que abandonar su ciudad al perder los republicanos la guerra, ya que era una escritora catalana y nacionalista —peor que si fuese comunista, según ha destacado en diversas entrevistas—; de esta manera inició un exilio que, por decirlo con palabras suyas, se convertiría en un auténtico *voyage au bout de la nuit*, la autora cita, de hecho, el título de una innovadora novela de Céline, con el cual tiene más de un punto de contacto. Refugiada en el castillo de Roissy-en-Brie, cerca de París, tuvo que abandonar esta capital, por la cual sentía una especial atracción, al entrar en ella los alemanes. Se sumó así a la larga hilera de franceses que huían como podían, a menudo a pie, por las carreteras del país. Sin embargo, estas vivencias eran, en aquel momento, cruciales y vivirlas tan de cerca para una escritora auténtica, y que como tal se desdo-



Certificado de nacionalidad, 15 de julio de 1948.

bla en espectadora, un auténtico privilegio. Una experiencia que no tiene precio. Por esto, en una entrevista que nos concedió, con motivo de haber ganado el Premio de Honor de las Letras Catalanas, en 1980, apuntó:

«Em recordo que allò de la retirada, a la guerra de França, amb els alemanys per una banda i els francesos per l'altra, era horrorós i al mateix temps exaltant de trobar-te al mig d'una conflagració mundial com aquella, viure-la, perquè això no passa gaires vegades a la vida.² És bo que abans d'escriure visquis». [Me acuerdo de aquello de la retirada, durante la guerra de Francia, con los alemanes por un lado y los franceses por otro, era horrible y al mismo tiempo exaltante hallarte en el centro de una conflagración mundial como aquella, vivirla, porque esto no pasa muchas veces en la vida. Es bueno que antes de escribir vivas.]

La existencia de Mercè Rodoreda fue, pues, agitada y ella se convirtió en testigo directo de los acontecimientos cruciales del siglo XX: guerra de España, guerra mundial, exilio prolongado..., de la dureza de los cuales nunca se lamentó, pues, como confió a Montserrat Roig, una persona feliz no tiene historia.³ Pero también que si uno no ha sufrido «tendrá u de Concha Albert, *Telva*, mayo 1982). Su existencia personal, íntima e intensamente vivida —ya que, según ella misma, fue una mujer apasionada— se tornó compleja, por diversas circunstancias, y de ella no parece sentirse demasiado satisfecha, según lo da a entender una carta publicada, que escribió a Rosa Chacel, en 1976: «Si la bondad es armonía y la maldad desorden, yo soy una persona absolutamente malvada a causa de los desordenes que en mi larga y decadente vida he provocado». ⁴ Quizás por este motivo, Rodoreda sintió una permanente admiración y afecto por Antònia Macià de Tarradellas, de la cual decía, según le escribió en una carta el mes de marzo de 1978: «senzilla, refinada, de persona que de la manera més natural ha dedicat tota la seva vida a fer el que ha de fer, que és una de les coses més difícils i que per això admiro» [(...) sencilla, refinada, de persona que de la manera más natural ha dedicado toda su vida a hacer lo que debe hacer, que es una de las cosas más difíciles y que por esto admiro]. Estas palabras nos recuerdan la defensa que la autora hace de Colometa frente a otras heroínas célebres, universales, como Madame Bovary o Anna Karenina, a las cuales considera inferiores, ya que Colometa hace lo que debe hacer, según destaca en el prólogo ya citado de *La plaza del Diamante*, y al hacerlo demuestra un talento natural digno de todos los respetos: «Considero més intel·ligent la Colometa que Madame Bovary o que Anna Karènina». [Considero más inteligente a la Colometa que a Madame Bovary o a Anna Karenina.] Y con la creación de este personaje parece demostrar que la creación literaria es una catarsis, como ella misma ha destacado.

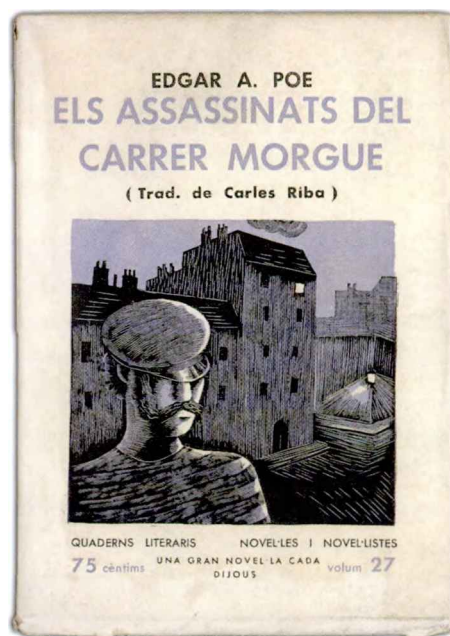
Vida intensa, dura la suya porque durante su exilio se instaló, precariamente, realquilada en habitaciones, en Limoges, primero, en Burdeos, después, para regresar a París, al acabar la guerra; allí vivió la miseria negra de la inmediata posguerra, en una *chambre de bonne*, sin agua corriente ni evidentemente calefacción. En esta pequeña habitación, según confía a Montserrat Roig, guardaba «mis recuerdos de una época espantosa, y también más de dos mil libros». Siempre la vida y la literatura fueron, pues, sus grandes compañeras. Y es que, al lado de esta vida difícil en todos los sentidos, subyace en Mercè Rodoreda la voluntad de convertirse en una gran novelista, como un reto personal y, al mismo tiempo, co-



Mercè Rodoreda en Roissy-en-Brie, en 1939.

La esvástica ondeando sobre el Arco del Triunfo.
París, 14 de Junio de 1941.





Edgar A. Poe, maestro del género fantástico, que Mercè Rodoreda había leído antes de la guerra.

mo una manera —la única que considera válida, en su caso— de servir a su país, en el cual siempre piensa. Así por ejemplo, escribió a la escritora Anna Murià, al darse cuenta de los años perdidos para la escritura en Limoges y Burdeos, marcados por la guerra pero también por la inmediata posguerra aún peor, según ella, que le duelen esos años inútiles y desmoralizadores pero que se vengará y los hará útiles y estimulantes: «[...] que mis enemigos tiemblen. A la menor ocasión haré una entrada de caballo siciliano. No habrá nadie capaz de pararme». (*Cartes a l'Anna Murià 1939-1956* [*Cartas a Anna Murià 1939-1956*]). También en una larga carta de Josep Tarradellas, donde el entonces presidente de la Generalitat en el exilio parece continuar una conversación mantenida con Mercè Rodoreda, éste le escribe que hay que deslindar, claramente, la función del intelectual de la del político, una idea en la que coinciden:

«Sincerament crec que els poetes catalans haurien de recordar el que ha dit Goethe en les seves converses amb Eckermann, sobre la poesia i la política. Aquell digué, amb la justesa que tots reconeixem, que el poeta que fa política està perdut» (14 enero 1949). [Sinceramente creo que los poetas catalanes tendrían que recordar lo que ha dicho Goethe en sus conversaciones con Eckermann, sobre la poesía y la política. Aquél dijo, con la justedad que todos reconocemos, que el poeta que hace política está perdido.]

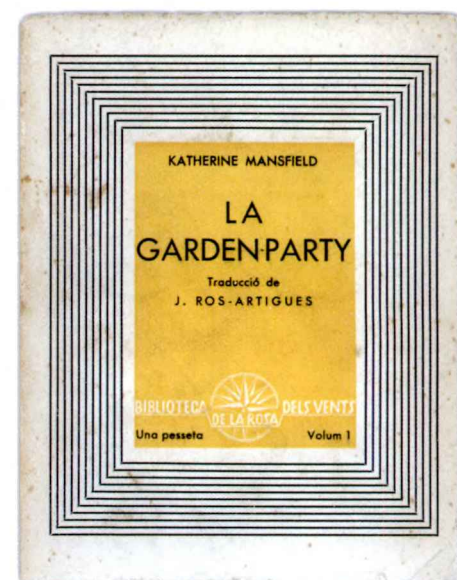
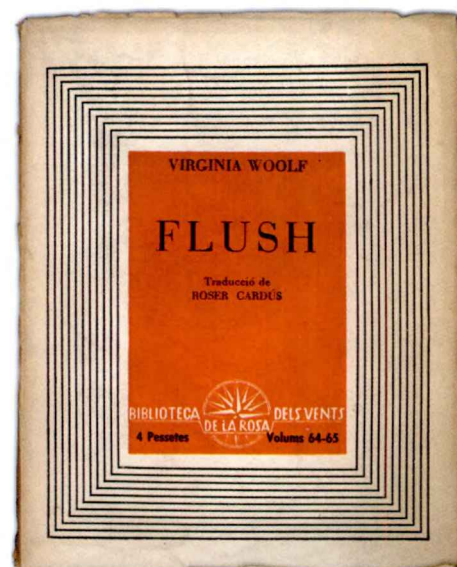
La vocación literaria, las lecturas

Y Mercè Rodoreda comprenderá pronto que todo su esfuerzo debe dirigirse, cuando esto sea posible, hacia la literatura. Pero la creación literaria requiere también un gran esfuerzo, un trabajo intenso. Mucha dedicación, porque, como ya destacó Valéry, tan sólo de esta manera se alcanza la espontaneidad, la naturalidad, rasgos que caracterizarán el estilo de nuestra autora. Por este motivo, Mercè Rodoreda escribe en el prólogo de *Espejo roto*: «Toda novela es convencional, la gracia está en hacer que no lo parezca. No he escrito nada tan alambicado como *La plaza del Diamante*. Nada menos real, más rebuscado. La sensación de algo vivo la da la naturalidad, la claridad de estilo. Una novela son palabras». Ya la generación de Rodoreda se caracterizó, precisamente, por su voluntad de conectar, de sumarse a la gran literatura europea, una generación malograda, en general, por la guerra, esta guerra que, en cambio, enriqueció la producción de Rodoreda. Explica, pues, a Montserrat Roig que durante la República «había una auténtica vida catalana más brillante [...]». Leíamos mucho y estábamos al tanto de la nueva literatura europea y americana». Además ella compartió su exilio con Joan Prat —el gran amor de su vida—, conocido públicamente como Armand Obiols, poeta e intelectual destacado y su más fiel admirador y consejero, que, años más tarde, sería traductor de la Unesco en Ginebra y, posteriormente, en Viena. Ya cuando huyen de París, al estallar la guerra, Rodoreda lleva consigo un equipaje muy pesado: una maleta llena de libros. Incluso en plena guerra, ella en Limoges y él en Burdeos, hablan en las cartas de sus lec-

turas y tienen la voluntad de formar una biblioteca escogida, ya que sin los libros sus vidas «farien pietat» [darían piedad]. Rodoreda se mantuvo fiel, durante toda su vida, a esta pasión por la lectura, a la cual dedica muchas horas cada día; cuando está a punto de dejar su apartamento de Ginebra, escribe a Rosa Chacel, el mes de enero de 1979, que no le pesa abandonar los muebles, pero «si no puedo llevarme los libros, me muero».

Durante los años cuarenta, los de Limoges y Burdeos, Rodoreda lee principalmente a los autores franceses entonces más destacados: Mauriac, Anouilh, Giraudoux, Cocteau... Y durante estos años difíciles se centra en el cuento, un género que requiere menos dedicación que la novela. Y, autora exigente, se da cuenta de que no puede escribir como antes de la guerra y, por lo tanto, le conviene «estudiar» —ésta es la palabra exacta que usa— a los cuentistas ingleses y norteamericanos, con un gran prestigio en Francia en aquel momento, renovadores de este género y, también, de la novela. Escribe, pues, a su confidente de aquellos años, Anna Murià, desde Burdeos, en junio de 1946, que estudia a fondo a los cuentistas americanos y que, aunque admira mucho a Steinbeck y Faulkner, su amor es K. Mansfield: «Resulta difícil encontrar el secreto de esta gran fuerza de expresión». Y, ciertamente, Mansfield es una cuentista muy valorada e innovadora, gran admiradora de Chéjov, a quien estudia —como Rodoreda a ella. Siguiendo este modelo, nuestra autora cambiará de registro, abandonará la escritura literaria y las historias sentimentales o truculentas de algunos de sus primeros cuentos, para sumarse a la escritura coloquial y a las vidas cotidianas que caracterizan la producción de Mansfield, unas vidas a menudo humildes o sencillas. De hecho, Rodoreda está ya muy cerca de *La plaza del Diamante*, porque se ha forjado una escritura más novedosa, en sintonía con los grandes autores del momento, con la de Céline, por ejemplo, que había apostado por conseguir «la emoción de lo hablado a través de la escritura». Por otra parte, Rodoreda también ha alcanzado «esta gran fuerza de expresión», a la cual ha llegado siguiendo un camino propio, no transitado por Mansfield; concretamente en el cuento, conectando de manera muy personal con la mejor literatura fantástica —hay un fantástico propiamente rodorediano—, que tiene como gran maestro a Poe.

De regreso a París, a pesar de la precariedad de su existencia, Rodoreda vive en la que entonces era la capital del mundo, a dos pasos de Saint-Germain-des-Prés y de sus míticos cafés, de renombre mundial: Deux Magots, Flore, la Brasserie Lipp..., donde reinan la pareja formada por Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, con quien se cruza —como se cruza con su compatriota Picasso. Y, evidentemente, reina el existencialismo que también marcó a nuestra autora, como lo demuestran diversas citas de Sartre, a quien Prat considera el *maître à penser*, que ha ocupado este lugar dejado libre a la muerte de Gide —que Rodoreda también lee—; compran y comentan la revista dirigida por Sartre, *Les Temps Modernes*, y la de arte, *L'Oeil*, las dos de reconocido prestigio e influencia. En París, Mercè Rodoreda se empapará de los autores franceses, de Baudelaire, sobre todo, por quien siente una particular devoción y a quien tanto debe —copia, por ejemplo, numerosos poemas o versos en anotaciones—, pero también de Proust; y de nombres más heterodoxos, como Artaud, que cita en el prólogo de su novela más críptica, *Cuánta, cuánta guerra...*:



Virginia Woolf y Katherine Mansfield fueron dos de las autoras que más interesaron a la novelista, traducidas al catalán en la década de los treinta.

«Antonin Artaud empieza así su “Heliogábalo”: En torno al cadáver de Heliogábalo, el Dios solar, sacerdote vestido de púrpura, llegado al Imperio Romano, procedente del Sol, muerto sin sepultura, degollado por su propia policía en las letrinas de su palacio, hay una intensa circulación de sangre y excrementos. En torno a las gentes de mi época hay una intensa circulación de sangre y de muertos».

También lee a un singular e inclasificable pintor y escritor, André Michaux, a quien, muestra de su fascinación, parece rendir un homenaje en *Viajes y flores*, un libro que Rodoreda quería que ilustrase Joan Miró; apuntemos que en su faceta de pintora nuestra autora se inspiró en Miró, pero también en Picasso, innovadores y universales, sin olvidar a Klee. El sentido mítico que caracteriza su producción lo debe, en buena parte —además de a los clásicos—, a Gaston Bachelard, el filósofo que, en sus poéticos ensayos, se ha centrado en los cuatro elementos, principalmente, estos elementos tan relevantes en la producción de Rodoreda: el agua y la vegetación de manera especial. Y es que para ella, que es una inteligente autodidacta —sin prácticamente estudios—, vivir en Francia en aquel momento fue un gran privilegio, debido a las múltiples ofertas culturales de París: cines, exposiciones, museos...; y de todo ello sacó provecho, todo fue fuente de reflexión y de inspiración. El cine, de manera especial, que la atrae mucho: las películas de misterio, en general, y las de Hitchcock, en particular. Y, evidentemente, libros que son básicos para su formación. En Francia, además aprendió no tan sólo el francés sino, también, el inglés y el latín, que traduce; leyó a los autores norteamericanos y manifestó su preferencia por Faulkner, con quien tiene más de una afinidad. Su universalidad, pues, arranca, en buena parte, de París, por ello nos comentó, en la entrevista citada: «Llegir bàrbaramente, això és important. Si no hi hagués hagut l'exili, si no hagués conegut la cultura francesa, jo hauria escrit d'una manera molt diferent. La claredat, la precisió em ve dels escriptors francesos». [Leer bárbaramente, eso es importante. Si no hubiese conocido el exilio, si no hubiese conocido la cultura francesa, yo habría escrito de una manera muy distinta. La claridad, la precisión, me llega de los escritores franceses.]

Pero aunque sentía una gran atracción por París, por la belleza de la ciudad, que un gran río atraviesa, con un cielo gris, inmenso y cercano, Rodoreda tuvo que abandonarla e instalarse en Ginebra, a mediados de los cincuenta, siguiendo a Prat por su trabajo de traductor. Ciudad tranquila, con parques magníficos, con un lago y dos ríos, será el escenario de un trabajo intenso, despiadado a menudo, que convertirá a Mercè Rodoreda en la escritora universal que conocemos; allí, viviendo por primera vez en un apartamento para ella sola, dará salida a toda la rica experiencia vital y literaria almacenada. Además, en Ginebra, primero, y en Viena, después, donde Prat vivirá desde 1960 hasta su muerte (1971), se relacionará con compañeros de trabajo, cultos e interesados por la literatura —uno de ellos era el hijo de Américo Castro—, gracias a los cuales seguirá muy de cerca la literatura española. Y, también, la latinoamericana. En este sentido, Prat será amigo de Julio Cortázar, que trabaja esporádicamente con él, y frecuente y aprecia a la pareja. Mercè Rodoreda recuerda a Cortázar, que acudía a su apartamento de Ginebra, en unas evocaciones que había empeza-



El Café de Flore y la Brasserie Lipp, punto de encuentro de los intelectuales parisinos, que Mercè Rodoreda frecuentó durante su estancia en la capital francesa.

do a escribir para la televisión sobre las ciudades donde vivió, que no se pudieron rodar a causa de su inesperada muerte: «Recuerdo las cenas con música en las que los invitados eran Julio Cortázar y su mujer. Cortázar que aún no era célebre pero que sólo vivía por y para la literatura, y que sólo aceptaba trabajar en organismos internacionales dos o tres meses al año».

También desde París, Cortázar se acuerda con afecto de Prat y de Rodoreda, ya que gracias a ellos conseguía mitigar «el acentuado tedio de la ciudad de Jean-Jacques», concretamente, de «los muchos buenos ratos que he pasado en su casa, y en todo lo que valoro la amistad de Mercedes y de usted» (3 julio 1956). Por su parte, Prat agradece la presencia de Cortázar en Ginebra, por los mis-

mos motivos, y le escribe: «Le estoy esperando como el náufrago que espera, en su isla, a otro náufrago. Estaré ya poco tiempo en Ginebra. Empieza a ser hora que deje de ser "une liberté prise au piège", como diría Sartre» (23 octubre 1955). Y lógicamente, Mercè Rodoreda leerá las novelas que Cortázar manda a Prat, cuando éste, por razones de trabajo, se encuentra en Viena, donde ella ya no le siguió —aunque le visitó en diversas ocasiones. Por otro lado, la estancia en estas capitales resulta, lógicamente, enriquecedora para una escritora. Pero Rodoreda también lee a Borges, ya el año 1953, en francés, *Fictions*, concretamente, la primera obra traducida del escritor argentino, y posteriormente a García Márquez. Además, la pareja sigue muy de cerca y con gran interés la literatura española del momento, y de ello nos enteramos gracias a las cartas de Prat a Rodoreda —falta la correspondencia de la novelista. Así pues, desde Viena su compañero le comenta las novelas que lee, unas novelas que, posteriormente, le envía a Ginebra. Y sin embargo, Mercè Rodoreda habló poco de estas lecturas, de su gran conocimiento de la literatura española; únicamente en el prestigioso programa de televisión *A fondo*, que Soler Serrano dedicó a su figura —un hecho que la halagó—, manifestó su interés por *Viaje a la Alcarria*, de Camilo José Cela; su presencia en el programa es ya una buena muestra de su reconocimiento, puesto que por él desfilaron, únicamente, autores destacados: Pla y Espriu, entre los catalanes.

Nos hallamos, de hecho, en un momento de renovación de la novela española y, por este motivo, la pareja considera que *El Jarama* (1955), de Sánchez Ferlosio, es el mejor libro de todos los que ha publicado la nueva generación. Leen, también, toda la obra de Delibes, a quien Prat considera el autor que se mantiene a un nivel más normal, y encuentra algunos paralelismos entre *El camino* (1950), pero, también, *La hoja roja* (1959), y la obra de Rodoreda. Por su parte, la novelista valora mucho a Carmen Martín Gaité y, de una manera especial, *Las ataduras* (1960) y, posteriormente, *Retahílas* (1973). Cuando Prat se entera de que Ana María Matute ha ganado el premio Nadal, le escribe que tienen que procurarse libros suyos. También siguen de cerca la obra de Fernández Santos: *Los bravos* (1954), *La hoguera* (1957), *Cabeza rapada* (1958), etcétera. En otra carta Prat le habla de Ángel María de Lera, de López Pacheco y le envía los dos libros que Rodoreda no conocía de Elena Quiroga: *Viento del norte* (1950), premio Nadal, y *Algo pasa en la calle* (1954). Vemos, pues, como además de los autores clásicos —la Biblia, *La Divina Comedia*, *El Quijote*, sin olvidar la obra de Shakespeare— Rodoreda se interesó, también, por la literatura del momento, por la francesa y la española, de manera especial. Más tangencialmente por la catalana, que le llegaba con más dificultades.



Mercè Rodoreda y Joan Prat en Lausanne,
a finales de los años cincuenta.

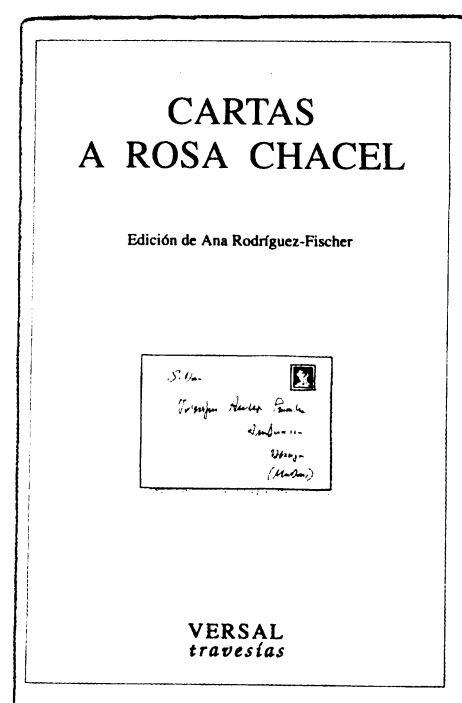
Joaquín Soler Serrano entrevista a la escritora en el
programa *A Fondo*, emitido por TVE,
el 2 de junio de 1980.

Universalidad y clasicismo

Cuando visité a Rodoreda en la casa de una amiga en Romanyà, me enseñó los libros que leía, Poe y *La sinrazón*, de Rosa Chacel, a quien, según me confió, admiraba profundamente. Luego he podido comprobar que esta admiración era recíproca y se refleja en algunas cartas que Rosa Chacel le escribió, que no han sido publicadas. Y no puedo dejar de citar algunos fragmentos de ellas, por su indiscutible interés, empezando ya por su inicio: «Querida y admirable Mercè Rodoreda (no digo admirada, que es lo que se dice de ordinario: digo admirable que es el adjetivo calificativo definitorio [...]). ¿Cómo se puede hacer una cosa tan sencilla?... Claro que hay que añadir y tan perfecta, pero si no lo añado, de entrada, es porque a lo que no es así de perfecto ya no lo llamaría sencillo, sino simple o elemental o superficial o cualquier otro impropio. Digo una cosa tan sencilla porque se hace difícil ver en qué consiste su eficiencia poética, la fuerza de su veracidad» (30 mayo 1976).

Y con estas penetrantes palabras sobre *La plaza del Diamante*, Chacel se acerca a la actitud de desconcierto frente a una de las obras maestras de la autora. Frente a toda obra maestra, muy probablemente. Un misterio, un acto mágico, según Rodoreda. «A marvellous and strange novel», escribió un crítico de la prestigiosa revista *Publishers Weekly* para describir sumariamente, pero con gran acierto, esta novela. De hecho, el año 1982, cuando se estrenó la película, Rodoreda confió a Rosa Pereda, en la entrevista de *El País* citada, su perplejidad frente a su gran difusión: «Si usted viera con cuánta curiosidad la he leído para tratar de averiguar el secreto de su éxito». Sin embargo, y casi de una manera premonitrice, Prat, lector de gran olfato, le escribió, ya a inicios de los sesenta, para animarla ante las dificultades con que se enfrentaba para concluir *La Muerte y la primavera*: «Amb *La plaça...*, *La mort...* acabada, una altra novel·la i un volum amb vint contes com els que tens inèdits i alguns del llibre, pots plegar d'escriure convençuda perquè en totes les històries de la literatura catalana ocuparàs tot un capítol. I que els néts dels teus néts et llegiran amb el mateix plaer que en Sales» (Viena, 27 mayo 1962). [Con *La plaza...*, *La Muerte* terminada, otra novela y un volumen con veinte cuentos como los que tienes inéditos, puedes dejar de escribir segura porque en todas las historias de la literatura catalana ocuparás todo un capítulo. Y que los nietos de tus nietos te leerán con el mismo placer que Sales.] En la carta publicada de Rodoreda a Chacel, ésta le manifiesta su admiración: «Usted a mí me da cien vueltas y Marguerite Yourcenar es una estrella que brilla en un cielo lejano»; pero además destaca unos aspectos de la obra de Chacel que son, también, muy característicos de la propia: «Este decir lo indecible, este ahondar en la vida más secreta, estos mundos de misterio y de gran poesía que usted da no hay palabras para agradecerlos».

Y nosotros tampoco encontramos palabras para agradecer a Mercè Rodoreda por la complejidad de sus obras, por su gran riqueza y poesía. Sin embargo, conviene destacar una diferencia esencial entre las dos novelistas: la obra de Mercè Rodoreda ha alcanzado un gran éxito de público, mientras que la de Chacel es más bien de minorías —ella misma se queja de su falta de lectores. Y es que



de Mercè Rodoreda se han hecho en catalán numerosas ediciones, el volumen de todos sus cuentos y *Espejo roto* forman parte de la colección «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», una colección de bolsillo y de gran difusión, dirigida por Joaquim Molas. Sin olvidar las múltiples traducciones. Pero, dejando de lado su éxito comercial, la obra de Rodoreda es también muy valorada por el lector culto, para denominarlo de alguna manera. Se trata, de hecho, de una obra apta para un lector corriente, para decirlo como Virginia Woolf, que interesa, también, a un público escogido.

En efecto, Mercè Rodoreda demuestra conocer como pocos autores los secretos de la novela, un género complejo. Ella misma lo ha destacado en el prólogo de *Espejo roto*: «Hacer una novela es difícil. La estructura, los personajes, el escenario... este trabajo de selección es exultante porque nos obliga a vencer dificultades. Hay novelas que se nos imponen. Otras necesitamos sacarlas de un pozo sin fondo. Una novela son palabras». De hecho, en sus obras atrae al público al recorrer a elementos folletinescos que aseguran su éxito; así por ejemplo, sus protagonistas son huérfanas, Aloma, niñas abandonadas, Cecilia Ce, la protagonista de *La Calle de las Camelias*, hijos e hijas naturales, *Espejo roto*... Además el lector sigue con interés estas novelas, porque están hábilmente construidas, tienen como hilo conductor una intriga con un núcleo central trágico, que hace que no las podamos abandonar. Para *Espejo roto*, una especie de saga familiar, Rodoreda se ha inspirado, además del folletín y de la novela sentimental, en las obras góticas, con el característico sentimiento de miedo que arrastran, un sentimiento que, como sucede con las películas de este género, atrapa al lector. *La plaza del Diamante* es, entre muchas otras lecturas posibles, una obra que narra, con una rara veracidad y lucidez —sin olvidar la emoción y la poesía— uno de los episodios que más tinta han hecho correr: la guerra de España.

Pero, por otra parte, se trata de una producción escrita por una novelista de raza, por una auténtica bestia literaria, como la autora se define a sí misma. Y es que Mercè Rodoreda ha sabido transformar en auténtica literatura su profunda experiencia de la vida. Ha sabido, también, asimilar perfectamente, fundir en su producción, sin que casi no se note, los vastos conocimientos literarios que ha logrado extraer de sus lecturas —por eso describe a la novela como una especie de alquimia. Por lo tanto, el lector culto sabrá reconocer que la autora ha bebido en los movimientos literarios más importantes —contiene casi toda la historia de la literatura, de hecho—; y si ya he apuntado el relieve de los clásicos, del romanticismo y del existencialismo en su obra, también podemos citar el del simbolismo y el del surrealismo. Sin olvidar a Freud, de quien leyó toda la obra —los sueños ocupan un lugar destacado en su producción—, o a Jung, tan ligado a los símbolos del inconsciente colectivo. En el caso de Rodoreda los símbolos universales son pozos, laberintos, escaleras..., pero, muy especialmente, flores, árboles y ángeles, sin olvidar los otros dos elementos, el agua y el fuego. Y resulta evidente que la presencia de estos símbolos contribuye a su universalidad. Sin embargo, la autora ha sabido crear una obra marcada también por su fuerte personalidad: por una determinada visión del mundo, donde los elementos mágicos y míticos están muy presentes —considera que una novela

ha de ser poética y fantástica—; y por un estilo propio, aparentemente sencillo, pero muy trabajado. Y es que Rodoreda siempre ha apuntado muy alto; ha seguido, pues, el buen consejo de su compañero: al escribir, hay que pensar en los más grandes, en Tolstoi, en San Agustín y dejar de lado a los autores mediocres, ya que no vale la pena engrosar sus filas. Rodoreda, que lo ha seguido al pie de la letra, fielmente, gozará como recompensa a su trabajo, a su esfuerzo permanente —sus páginas más frescas las ha escrito hasta seis veces— del favor de un público culto. Se trata pues de una obra que leerá con interés una portera y también un profesor de filosofía, para decirlo como Prat. Y esta circunstancia no se da con demasiada frecuencia, puesto que sólo los grandes creadores tienen la llave de este secreto. De la del éxito, en realidad.



Conviene también destacar que Mercè Rodoreda ha conseguido un estilo muy personal, un estilo que es lo que hace que las obras perduren, lo que las salva para siempre. El suyo se caracteriza por la poeticidad y, también, emotividad, a partir de la palabra, de la confesión de viva voz, con la dificultad que esto entraña para recrearla. Sabe además infundir, evocar sentimientos, en general de tristeza, de miedo, de deseo, más raramente de alegría. Unos sentimientos que son universales y por esto sus obras han podido llegar a tantos países, han conmovido a tantos lectores/espectadores. De hecho, si se puede representar en francés *La plaza del Diamante* es gracias a su estilo emotivo, hablado, al cual me he referido, que provoca la emoción del espectador y lo hace permanecer en su butaca, atento. Y si Rodoreda ha destacado que una novela son palabras, estas palabras saben, en su caso, recrear perfectamente la vida cotidiana alegre, comprometida y trágica de las capas populares (*La plaza del Diamante*), o bien la fastuosa pero insolidaria e igualmente dramática de la burguesía en el momento de su máximo esplendor (*Espejo roto*). Notamos

Mercè Rodoreda en su casa de Romanyà de la Selva, el año 1980, cuando ganó el Premio de Honor de las Letras Catalanas.

Mercè Rodoreda en su casa de Barcelona a principios de los setenta.

Leyendo el pregón de las fiestas de la Mercè, en septiembre de 1980.



claramente, además, la posición de la autora, al lado de las primeras, de las que participan activamente en la vida y en la muerte, cuando esto es necesario para el país. Ya Michel Cournot destacó este aspecto en el artículo mencionado, así como el acierto de Rodoreda en el modo de hacerlo, ya que, según él, nadie ha sabido expresar con esta tranquilidad y precisión el espacio infinito que separa la clase trabajadora de la otra. Pero Rodoreda también ha sabido hacer creíbles las historias inquietantes y, a menudo, fantásticas que, encadenadas, forman *Cuánta, cuánta guerra...*, una novela que nos da una visión trágica del siglo XX, un siglo lleno de guerras, con las atrocidades que conllevan. Y es que los registros de la autora son muy amplios. Y el poder de su palabra, de la palabra, en definitiva, también.

Relacionado con este aspecto, el éxito de Rodoreda, su universalidad se debe, por otro lado, al hecho de haber sabido componer, crear, de hecho, unos personajes cargados de vida. Estos personajes, tan importantes, tan esenciales en las obras que presiden, que a veces se convierten en casi amigos del lector. Por esto, Mario Vargas Llosa, que siente una fuerte fascinación por la protagonista de *Madame Bovary*, considera cierta la frase que se atribuye a Oscar Wilde sobre un personaje de Balzac: «La muerte de Lucien es el gran drama de mi vida», y destaca que «un puñado de personajes han marcado mi vida de manera más durable que buena parte de los seres de carne y hueso que he conocido».⁵ De hecho, la veracidad y la autenticidad son los rasgos más destacados de los personajes creados por Rodoreda, unos personajes siempre persuasivos; ya su editor, en una primera lectura de *La plaza del Diamante*, se sintió enamorado, literalmente, del de Colometa, bondadoso, inocente y, al mismo tiempo, cuando las circunstancias lo requieren, duro, inflexible. Complejo como lo son las personas. Sales considera que Colometa y todo el pequeño mundo que la rodea es como si uno los hubiera conocido a fondo y esto es propio sólo «de les bones novel·les, de les grans novel·les» [de las buenas novelas, de las grandes novelas] (10 junio 1961). Por su parte, Prat piensa que no hay en las letras peninsulares un personaje tan vivo como el de Colometa, ni un pueblo tan alucinante como el de *La Muerte y la primavera*. Y es que, por las páginas de las novelas y de los cuentos de Mercè Rodoreda circulan personajes cargados de

humanidad, esta humanidad tan difícil de conseguir y que tanto valora la autora: los personajes principales y secundarios de sus cuentos y novelas son una buena prueba de ello. Y, a pesar de sus diferencias, a menudo abismales, todos, además de plenamente convincentes, acostumbran a ser solitarios. E inocentes. Por esto la autora ha destacado, en el prólogo de *Espejo roto*: «No quiero decir que la maldad y la perversidad me acongojen; suscribo la frase célebre: "Nada humano me es extraño". Pero la inocencia, porque concuerda con una parte importante de mi temperamento, me desarma i me enamora».

De esta compleja novela ha escrito precisamente su traductor, el poeta y académico Pere Gimferrer: «No és tan sols, em sembla, l'obra mestra de vostè, sinó també un dels grans llibres de la literatura catalana de tots els temps, i un dels millors volums narratius que he llegit, en qualsevol llengua, en el curs dels darrers anys» (8 abril 1975 ?). [No es tan sólo, me parece, su obra maestra, sino también uno de los grandes libros de la literatura catalana de todos los tiempos, y uno de los mejores volúmenes narrativos que he leído en cualquier lengua, en los últimos años.]

Además, la universalidad de Mercè Rodoreda nace también porque a sus obras se les puede aplicar otra etiqueta, otro calificativo, la de clásicas. Italo Calvino en el interesante ensayo *Perché leggere i classici* destaca: «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire». ⁶ [Un clásico es un libro que no acaba nunca de decir lo que tiene que decir.] Libros de infinitas lecturas, pues. Y a esta categoría pertenece también la producción rodorediana, en general, ya que sus libros no se agotan en una sola lectura, al contrario siempre nos reservan sorpresas. Siempre podemos volver a ellos con provecho. Prat, fascinado por la lectura de *La plaza del Diamante*, un libro que no se cansa nunca de leer, escribe a Mercè Rodoreda, con gran acierto, que ve a la novela como a un tornasol. Siempre cambiante, siempre distinta, siempre nueva.

Por otro lado, si como destaca Calvino, los clásicos no se leen por deber o por respeto, sino sobre todo por amor, este amor, este interés, lo suscita prácticamente toda la obra de Rodoreda, capaz de vencer el inexorable paso del tiempo, un tema capital, precisamente, de su obra. Y es que su centro es la mujer y el hombre, la condición humana, en definitiva, una condición marcada por la soledad, por el exilio. Pero también el mundo misterioso y, a veces, mágico. Todo ello, a través del poder de la escritura, de las palabras, «toda una alquimia» —como destaca ella misma en el prólogo de *Espejo roto*. De hecho, según Mansfield, el arte viene a ser un ensayo para crear un mundo propio en este universo. Y los mundos contruidos con paciencia y esmero por Rodoreda, clásicos y a la vez de gran modernidad, parecen enraizados, surgidos de la compleja alma humana, y por ello alcanzan una incuestionable universalidad.

1 Núm. 362, 18 octubre 1971, «Demasiado herida para morir». *La cursiva es mía*.

2 Dolors OLLER y Carme ARNAU, «L'entrevista que mai no va sortir», *La Vanguardia*, 2-7-1991.

3 Montserrat ROIG, «El aliento poético de Mercè Rodoreda», *Triunfo*, nº. 573, septiembre 1973.

4 Cartas a Rosa Chacel, edición de Ana Rodríguez Fisher, Madrid, Cátedra, 1992.

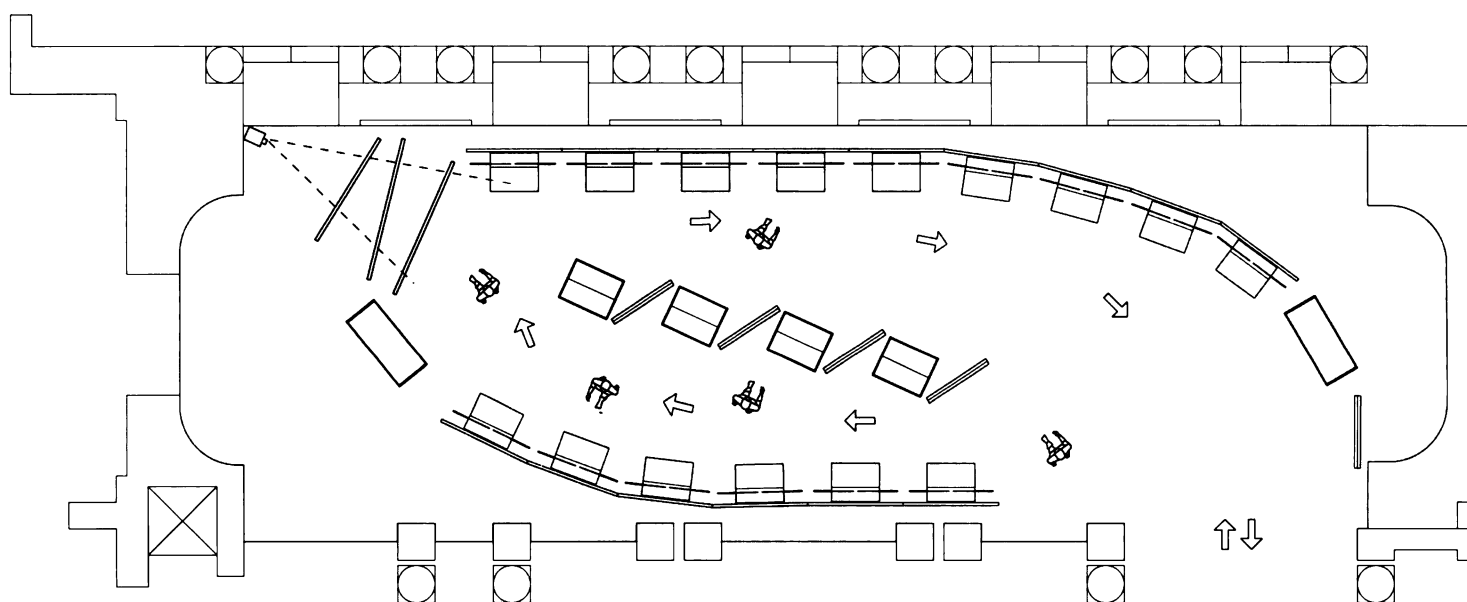
5 Mario VARGAS LLOSA, La orgía perpetua (Flaubert y Madame Bovary), Madrid, Taurus, 1975, p. 15.

6 Italo CALVINO, Milano, Mondadori, 1991.

Marta Nadal

Una exposición como construcción visual

El principal objetivo de esta exposición es presentar a Mercè Rodoreda, una de las escritoras de mayor universalidad de las letras catalanas, en toda su amplitud, aportando, para ello, diversos elementos que nos permitirán descubrir, poco a poco, el mundo literario e íntimo de la autora. Mostraremos, así, la complejidad literaria de Rodoreda, resultado de un agudo y profundo sentido de lo narrativo, fruto de una intuición que sólo algunos genios literarios poseen, de su gran capacidad como lectora y de su enorme sensibilidad para captar la realidad en sus múltiples facetas, las más bellas y las más siniestras. Quizá porque en lo sublime se conjugan, inevitablemente, belleza y fealdad, amor y muerte. Una sensibilidad, pues, que va conformando una obra capaz de abordar lo real a partir de la realidad pero despegándose, a la vez, de ella, gracias a un minucioso y profundo sentido del lenguaje que otorga a sus personajes y a su mundo el latido de lo simbólico y, en consecuencia, perdurable. Cualidades que sitúan a la escritora al nivel de los clásicos.



Plano de la exposición.

Pero cabe añadir a esta complejidad literaria a que nos hemos referido, la vital —que constituye, en parte, el substrato de su obra—, producto de una vida agitada en el terreno personal y no menos en lo que se refiere al plano colectivo, dominado por el exilio y la idea constante de huida, a causa de la guerra

civil española primero y de la ocupación alemana de Francia, durante la segunda guerra mundial, después. Subyacente a esta huida *externa*, por decirlo así, encontramos, también, la necesidad de una huida interior —«mi vida son huidas. He aprendido a huir de las cosas que más me podían herir. Pero hay también una renuncia a muchas cosas, porque sabes de antemano que si no renuncias te harán sufrir»—¹ que permitirá a la escritora, a partir de un momento determinado, convertirse, poco a poco, en espectadora de su propia vida. Se enlaza, de este modo, el personaje real con el literario y el creador queda hermanado, por esa especie de magia que es la literatura, a sus personajes de ficción. Pero siempre, como apuntan Maria Campillo y Marina Gustà en su estudio sobre *Espejo roto*, desde la distancia del tiempo y, sobre todo, del oficio.² Como dijo la propia escritora, «es demasiado inocente pensar que un autor no tiene bastante capacidad para lanzar personajes al mundo, a vivir y a caminar por las calles. Dostoyewsky no mató a ninguna vieja usurera, ni Shakespeare es Ofelia, ni Flaubert era madame Bovary, aunque él lo afirmara».³ Como tampoco Rodoreda es Colometa, aunque comparta con ella vivencias y rasgos de carácter.

A Mercè Rodoreda, felizmente y a pesar de todo, le es permitido el retorno, la vuelta a sus jardines interiores, purificados por la acción salvadora i catártica de su obra. Y, así, la exiliada, el personaje en huida constante, retorna a su espacio originario, nunca perdido del todo, gracias al poder de la memoria convertida en lenguaje. Como en Canetti, su «lengua salvada».

Es precisamente esta doble dimensión de Rodoreda la que otorga a su obra un carácter único y, a la vez, la que le abre las puertas a la universalidad a que aludíamos al principio. Reflejarlo en esta exposición es nuestro principal propósito.

Espacios cronológicos

La infancia y adolescencia de Mercè Rodoreda, en el escenario de la Barcelona de los primeros lustros del siglo XX; su juventud agitada en la Barcelona republicana de los años treinta; su doble exilio en Francia, donde permanecerá hasta los primeros años cincuenta; la madurez en Ginebra, escenario de su vida durante casi veinte años, desde que en 1954 traslada su residencia a esa ciudad y su retorno definitivo a Cataluña, ya a mediados de los setenta, constituyen cinco etapas de la trayectoria vital y literaria de la escritora que marcan el itinerario de esta exposición. Una exposición planteada a partir de un circuito exterior, organizado a través de quince bloques, cada uno de los cuales está compuesto por la superposición de tres planos que permiten tres niveles de lectura —el de la historia, el del personaje, el de su intimidad— fusionados gracias a un juego de transparencias con el que se ha querido reflejar el diálogo de la escritora con su entorno. Este paso gradual de lo exterior a lo interior del personaje se visualiza mediante un panel que, a modo de telón de fondo, constituye la imagen del contexto histórico relativo a cada una de las etapas vitales de la escritora, quien, a su vez, queda reflejada en él a tra-



Monumento erigido en homenaje al poeta Jacint Verdaguer, en el jardín de la torre familiar de Sant Gervasi, donde Mercè Rodoreda vivió durante su infancia.

vés de las fotografías más representativas de la época. Esto permite una aproximación al personaje, cuya intimidad se muestra, finalmente, mediante la reproducción de material personal correspondiente a cada época —obras, documentos diversos, correspondencia—, situado en un atril frente al plano anterior. La culminación de esta intimidad la constituye la exposición de diversos elementos originales, dispuestos en cuatro vitrinas, que determinan un circuito interior rodeado, a modo de tejido envolvente, por los quince paneles o bloques a que nos hemos referido con anterioridad y que delimitan el itinerario exterior que circunda ese itinerario privado. En este ámbito íntimo quedan expuestos, siguiendo las etapas cronológicas, diversos documentos —dibujos y primeros escritos de la infancia, carnets de refugiada, notas manuscritas en una libreta con citas de distintos autores...—, correspondencia personal —con su compañero y consejero literario Joan Prat o con Josep Tarradellas—, correspondencia literaria —con escritores tan relevantes como Josep Carner, Rosa Chacel o Pere Gimferrer, y con su editor Joan Sales—, obra original —primeras ediciones, poemas, revistas donde aparecen publicadas algunas de sus primeras narraciones, obra mecanografiada con anotaciones manuscritas—, objetos —un fichero con las fichas de personajes de la novela *Espejo roto*, premios y placas de homenaje, un ángel tallado en madera, elemento simbólico de la obra rodorediana— y fotografías originales.

El espacio existente entre cada una de las cuatro vitrinas queda ocupado por un panel —cuatro en total— que, por ambas caras, expone obras plásticas de Mercè Rodoreda realizadas entre París y Ginebra, a mediados de los años cincuenta. La selección de estas obras responde a la voluntad de ofrecer una muestra representativa de los distintos estilos y técnicas plásticas que cultivó la autora en este breve período de tiempo.

A las cuatro vitrinas —una de las cuales dedicamos íntegramente a *La plaza del Diamante*—, se añaden dos más: una dedicada al teatro —con carteles de representaciones, programas de mano, obra dramática mecanografiada con anotaciones manuscritas— emplazada junto al diseño de un pequeño decorado sobre una de las obras teatrales de la autora representada póstumamente, *La senyora Florentina i el seu amor Homer* [*La señora Florentina y su amor Homero*]; la otra vitrina, ya al final del recorrido, dedicada a la obra póstuma de la escritora, expone la primera edición de dos novelas inacabadas, el volumen que recoge su obra dramática, la edición de cuentos dispersos, estudios sobre su producción, así como el catálogo de la obra pictórica de Rodoreda publicado en 1991, editado por la Generalitat de Catalunya.

También hemos querido reflejar en esta exposición la obra que, procedente de otros artistas, ha sido inspirada por la propia Mercè Rodoreda, directamente o indirectamente, a través de su creación literaria. Nos referimos al busto de la autora, realizado a finales de los años cuarenta, en París, por el escultor Apel·les Fenosa, y a los dibujos —una selección— de Albert Ràfols-Casamada, inspirados en *La plaza del Diamante*, que ilustran la novela en su edición del Círculo de Lectores; así como, también, a la pintura que realizó Maria Girona en homenaje a la escritora, con motivo de la inauguración, el 21 de junio de 1988, de los jardines que llevan su nombre en el

Institut d'Estudis Catalans, donde tiene la sede la Fundació Mercè Rodoreda.

A continuación exponemos, brevemente, la significación de cada una de las etapas que marcan el itinerario de la exposición.

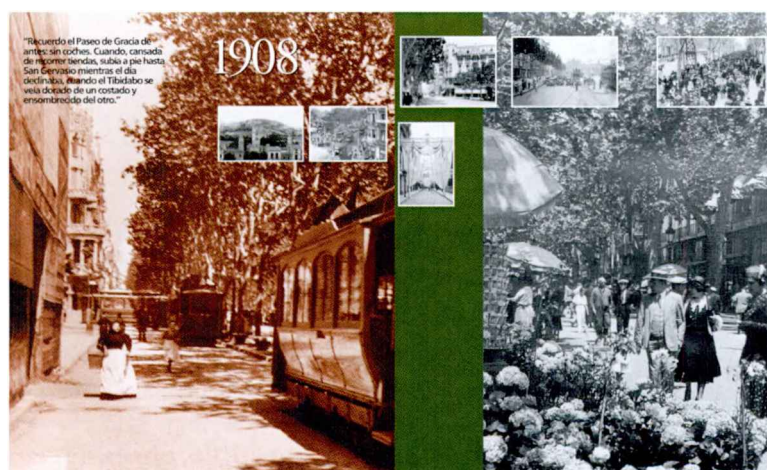
Barcelona, 1908-1930

Corresponden estos años a la infancia, adolescencia y primera juventud de Mercè Rodoreda, una etapa marcada por el antes y el después de la muerte de su abuelo materno, Pere Gurguí, acaecida en 1921, personaje que ejerció en ella una enorme influencia, según afirmó la propia Rodoreda en múltiples ocasiones.

Así, pues, la infancia de Mercè Rodoreda transcurre en el barrio barcelonés de Sant Gervasi de Cassoles, en una torre —el Casal Gurguí—, repleta de objetos antiguos, con un jardín de vegetación exuberante —evocado por la escritora en distintos pasajes de sus obras—, donde crecían árboles, arbustos y, sobre todo, flores de especies distintas y extrañas que su abuelo cuidaba y ella observaba con atención admirada. De ahí la pasión de Rodoreda por las flores, cuya naturaleza asocia a la de la mujer, según se desprende de las palabras de la escritora a Josep Maria Castellet, durante un encuentro en Ginebra, en 1973: «D'una dona embarassada, en diuen que *espera*. També *esperen* les flors, i d'aquí la fascinació que em produeixen: és el *quiet poder de les flors* del qual parlaré alguna vegada, és a dir, l'essència de la feminitat, el quiet poder de les dones, que també en tenim —i molt». [De una mujer embarazada se dice que *espera*. También *esperan* las flores, y de ahí la fascinación que me producen: es el *quieto poder de las flores* de que hablaré alguna vez, es decir, la esencia de la feminidad, el quieto poder de las mujeres, que también tenemos —y mucho].⁴ Este jardín fue para Mercè Rodoreda la escenografía perfecta de su paraíso infantil, albergado por el mundo adulto de sus padres y, casi por encima de ellos, de su abuelo, a quien consideraba, como a su madre, una persona genial. Figuras geniales por la influencia positiva que en ella ejercieron, pero quizá también por una cierta dosis de excentricidad que confirió a la familia un aire bohemio, debido, en parte, a la afición al teatro que com-



Mercè Rodoreda a los nueve meses de edad.





Dibujo coloreado de unas flores, hecho por Mercè Rodoreda a los doce años.

Dibujo del jardín familiar y de su casa, realizado a los siete años.

Mercè Rodoreda con un amigo de la infancia, el año 1914, en una postal de felicitación.



partían los padres de Rodoreda y a la vocación de activista cultural a que se sentía llamado su abuelo Pere Gurguí, organizador de fiestas poéticas y juegos florales de barrio que a menudo tenían el jardín del Casal como espacio protagonista. Un ambiente, en fin, proclive a la literatura; un hogar donde eran habituales las lecturas de autores como Aribau, Ruyra —a quien más tarde Rodoreda conocería personalmente y reconocería como a uno de sus autores predilectos—, Carner... y, por encima de todos ellos, Verdaguer —de quien este año se celebra el centenario de su muerte—, creador de la poesía catalana moderna, que tiene en la lengua la máxima expresión de defensa de los valores patrióticos. Mercè Rodoreda recordaba, en una entrevista, que su padre, siendo muy niña, la sentaba sobre sus rodillas y «me leía fragmentos de *Canigó* y de *L'Atlàntida*, de Verdaguer [...]. Mi abuelo había sido muy amigo de Verdaguer y mandó construir en el jardín de casa un monumento a su memoria, que consistía en un puñado de rocas en cuya cima se erguía el busto del poeta, y en la base del monumento aparecían grabados los títulos de sus obras. Mi abuelo era catalanista y verdagueriano furibundo. Fue un hombre excepcional»⁵. Esta especie de *altar* dedicado al poeta, edificado en el centro del jardín —como aparece en una de las imágenes expuestas—, significaba culto y devoción a Verdaguer como poeta pero, sobre todo, como símbolo de la idea de lengua y patria asociadas al concepto de identidad nacional, que en Verdaguer se fusionan, magníficamente, al conseguir crear, desde la originalidad y la modernidad, una épica que constituye el substrato o fundamento de aquella entidad a que hemos aludido. El poeta influyó, efectivamente, en Mercè Rodoreda. En lo personal, en tanto que le infunde este sentimiento profundo de país, de catalanidad, asociado al amor a la lengua; dos conceptos que, para la autora, irán siempre unidos y serán parte constitutiva de su personalidad. En lo literario, diría que Verdaguer influyó en la obra de Rodoreda en tanto que le infundió el instinto y el sentido del lenguaje. Los dos creadores comparten, con la distancia obvia del tiempo, el justo equilibrio entre lo popular y lo altamente elaborado, equilibrio cuya clave reside, precisamente, en el medio de expresión utilizado, en la lengua y el estilo. Al final del prólogo de *Cuánta, cuánta guerra...*, la escritora rinde homenaje a «Jacint Verdaguer, Joaquim Ruyra y Josep Carner.



Dos imágenes de Mercè Rodoreda: de niña, con su abuelo materno y, en la foto inferior, con su hijo Jordi.

Hombres de gran categoría, de mucha clase, que picaron piedra en la cantera del idioma y descubrieron filones de oro».

Pero volvamos al jardín. A la época dorada, a la sensación profunda de habitar un hogar. Este mundo idílico de la infancia, estos años albergados por la presencia de padres y abuelo, se ven truncados a la muerte de éste, cuando Rodoreda contaba doce años; hecho que supone su entrada en el mundo adulto: «Todos dejamos de vivir a los doce años. Por esto tengo la pasión de las flores todavía»⁶. Es así como se elabora el mito del paraíso, de la arcadia infantil que, a partir de ese momento, formará parte del poso íntimo del recuerdo.

Los años de adolescencia y primera juventud suponen la cara opuesta de aquella arcadia; la campana de cristal que permitía una vida al margen, protegida, se convierte en un círculo asfixiante y claustrofóbico. Es significativo constatar aquí la falta de documentación fotográfica respecto a estos años, que contrasta con la gran cantidad de imágenes, dada la época, relativas a la infancia; su experiencia amorosa negativa, producto de un matrimonio endogámico del que nacerá un único hijo —exponemos la única fotografía conservada de la escritora con su hijo en brazos—, es el símbolo más evidente de la necesidad de huida, de oxigenación, que va experimentando una Mercè Rodoreda ya consciente de su vocación literaria: «Quizá fue una manera de escapar del ambiente excesivamente cerrado de casa [...], todo demasiado limitado y hermético para una muchacha como yo, que ansiaba trasponer los límites, tratar a la gente, conocer el mundo, vivir, vivir, [...]».⁷ La escritura se irá perfilando, pues, a partir de este momento, como una huida necesaria.



Barcelona, 1931-1939



Mercè Rodoreda a principios de los años treinta.

«Toda mi juventud fue una reclusión. Yo me quejaba, decía: “en este país nuestro no ocurre nunca nada”, y de este “no ocurre nunca nada” vino la República, vino la guerra civil y vino todo lo que vino...». Con estas palabras, dirigidas a Joaquín Soler Serrano, durante la entrevista que el periodista realizó a la escritora para el programa *A fondo*, de TVE, en el año 1980, Rodoreda define de manera acertada y precisa los años de esta etapa de su vida, en que se acumularon, como atropelladamente, los acontecimientos históricos; algunos nunca volverían a dejar las cosas en su sitio y cambiarían, definitivamente, el rumbo de muchas vidas. La de Mercè Rodoreda. La de tantos otros escritores.

El inicio de esta etapa viene marcado por una conciencia clara de dedicación a la literatura —emprende clases de catalán a fin de manejar bien su idioma— y a su país, que la llevan a participar, a distintos niveles y desde diferentes tribunas, de la sociedad del momento; así, pues, la escritora provocadora y decidida de los primeros treinta parece entrar en concomitancia con la atmósfera alegre de una Barcelona republicana, de una Cataluña moderna, dinámica y prometedora, como la misma autora, convertida en ilusión frustrada al término de la guerra civil.

Durante estos primeros años treinta, la actividad literaria de Rodoreda es incesante, como queda ya expuesto en los atriles que reproducen su obra así como en las vitrinas que contienen material original de estos años: colaboraciones periodísticas en *Clarisme*; las primeras novelas escritas con anterioridad a la guerra y más tarde rechazadas; cuentos infantiles publicados en *La Publicitat*; narración breve publicada en *La Revista* o *Meridià*... Una actividad que se ve acrecentada, en plena guerra civil, con la publicación, en 1938, de *Aloma*, premio Crexells 1937, su primera novela aceptada, aunque reelaborada a fondo años más tarde —de la que ofrecemos la primera edición—, y por su participación en actividades intelectuales de carácter institucional, como su asistencia, en representación del Centre Català del Pen, al congreso celebrado en Praga por esta organización internacional; o a emitir comunicados radiofónicos donde la



EL CONGRESO DELS "PEN CLUBS" A PRAGA

El "Pen Club de Catalunya" ha enviat a Praga una delegació per a representar-lo en el Congrés celebrat darrerament per aquesta agrupació internacional d'escriptors (poetes, novel·listes i assagistes) a la capital txecoslovaca. Els delegats catalans llegiren en una de les sessions de Congrés una salutació adreçada a llurs col·legues estrangers. Creiem d'interès reproduir aquest document, que ha estat radiat en la darrera emissió de "La vida literària a Catalunya", la gasetta setmanal radiada de la "Institució de les Il·lustracions", que amb tant d'intensitat cada dissabte pels receptors dins i de fora de la nostra terra la salutació, redactada per un dels més il·lustres de Catalunya, sintetitza perfectament els motius de lluita i de l'actuació dels nostres. Diu així:

"Aquesta Delegació catalana es retén l'atenció del Congrés amb declaracions sobre la tragèdia espanyola de la simpatia que inspira, les seves, i de la viva ansietat que són seguits uns esdeveniments en els quals l'esperit europeu, o tot curt, l'Esperit, fa la seva tremenda crisi de salvació o d'obscuriment — perquè, ¿qui podria pronunciar mai, referit a l'Esperit, el mot "ruïna"? — se us adreçarà en paraules concises, per portar-vos la salutació cordial dels escriptors catalans. Una salutació de guerra, sí; però guardariem el silenci, si no ens sobéssim capaçs de dir-la ací sense odi, sense res que pugui provocar discussions enutjoses dins aquesta Assemblen de nou. Ens basta, per a això,

teixo, de la seva personalitat col·lectiva, que fa Catalunya en aquesta guerra. No hem de dir res del que dins la Península Ibèrica significa el pensament polític de Catalunya, la seva secular idea d'una Espanya federada; no: allò més apassionat de la pugna és entorn d'aquesta idea; però no volem portar aquí cap reflex de la perillosa passió interna. La Catalunya que interessa essencialment és la que blea d'escriptors.



LA GUERRA DE CATALUNYA MERIDIANA

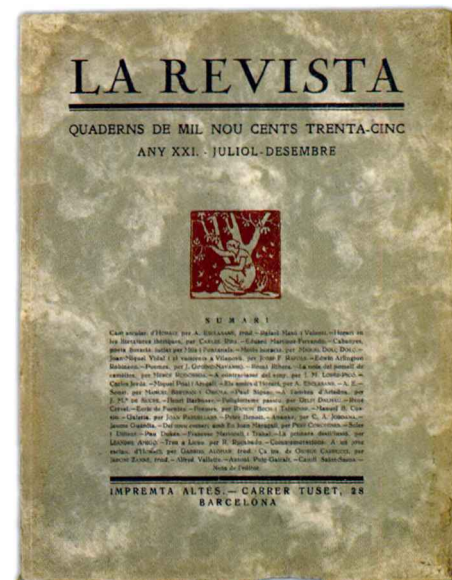
en la servitud política, en la justícia o en la iniquitat social: perill ella mateixa com a col·lectivitat; vençuda, hauria de sofrir els intents més rigorosos que hagués conegut en la seva història de fer desaparèixer la seva força econòmica, el seu nom, la seva personalitat, sobretot la seva llengua — és a dir, la forma secular del seu pensament i del seu sentiment. No cometem la inútil inexactitud de dir que enfront de nosaltres tot sigui igualment odi contra això que és tan nostre; tan de cada poble com és la llengua; però sí és cert que els seus més acarnissats ene-

talà del destí humà; els qui en llengua vernacle han donat a Catalunya en el seu impuls, i a Espanya en les dols i en les esperances dins les quals tots els espanyols hem estat uns i a Europa en la seva voluntat de mantenir-se com a principi i unitat de civilització, el missatge de bellesa i d'ardidesa cap a un

que justificava Catalunya personalitat col·lectiva. En la guerra, potser més que en la pau, els llibres, biblioteques i revistes, en obres de producció nova i en obres clàssiques divulgades, talment per a

acumulat en segles: sinó també en llibres i revistes, en obres de producció nova i en obres clàssiques divulgades, talment per a elevar aquesta vida que tan cruentament és defensada; és a dir, per a merèixer-la.

En l'orgull d'aquest noble esforç, estimats confreres, els escriptors catalans us adreçem llur salutació. No demanem res: en la nostra vilantat d'esdevenir el que som hem de bastar-nos, tan difícilment com calgui, a nosaltres mateixos. Tot ajut que poguéssim rebre de vosaltres, seria agredit en la mesura del nostre destret; però sempre l'estimariem per sota el que des del principi reconeixiem tenir de vos-



En el semanario Meridiana apareció publicado el texto, redactado por Carles Riba, que Mercè Rodoreda y Francesc Trabal leyeron en Praga, en julio de 1938.

Publicación destacada de los años treinta, donde colaboró la escritora.

joven escritora se pronuncia, por ejemplo, sobre aspectos como el papel de la mujer en tiempo de guerra: «Confesso que els primers dies de la revolució, quan encara no teníem ni pensament de la guerra, quan tots crèiem que l'entusiasme venceria tots els obstacles, confesso, dic, que veure una noia amb vestit de miliciana, arborant un fusell a la mà, a la portada de qualsevol periòdic, em semblava engrescador. La noia, sempre proveïda d'un aire inconfusible de coratge i valentia, generalment bonica, m'apareixia com el símbol de totes les llibertats. // Però la realitat s'imposava. [...] La dona ha de lluitar a la reraguarda, amb la revolució! Al front, amb fusells, no!» [Confieso que durante los primeros días de la revolución, cuando todavía no pensábamos en la guerra, cuando todos creíamos que el entusiasmo vencería a todos los obstáculos, confieso, digo, que ver a una muchacha con vestido de miliciana, enarbolando un fusil en la mano, en la portada de cualquier periódico, me parecía entusiasmador. La muchacha, siempre provista de un aire inconfundible de coraje y valentía, generalmente bonita, se me aparecía como el símbolo de todas las libertades. // Pero la realidad se imponía. [...] ¡La mujer tiene que luchar en la retaguardia, con la revolución! ¡Al frente, con fusiles, no!]. Estas palabras son, precisamente, una réplica a la imagen del cartel de guerra expuesto —la miliciana de Arteche— en que aparece una joven como la descrita por Rodoreda, bajo unas letras que rezan «Les milícies, us necessiten!» [¡Las milicias, os necesitan!].

Mercè Rodoreda asume la pèrdua col·lectiva com una frustració, també personal, per lo que, obediendo a una actitud ètica que la obligava a ser consecuent amb el destí de su país, se decide por el exilio, aún sin haber militado políticamente. Un exilio que, tras unos días, arrastró meses, para terminar, finalmente, en lo que fueron demasiados años.

Francia, 1939-1953



Fotografía de la autora, a principios de los años cuarenta.

La tercera etapa de la escritora, comprendida entre los años 1939 y 1952 es, sin lugar a dudas, el periodo más complejo de su vida. La extrema dureza de los primeros años del exilio en Francia, huyendo de las tropas franquistas, primero, y de la invasión nazi, después, marcarán profundamente una vida convertida, en estos primeros tiempos, en mero ejercicio de supervivencia. Todo ello supone, para la autora, la experiencia del desarraigo y de la negación. Una experiencia que no sólo le cambió la vida sino, sobre todo, su mirada hacia el mundo. Como contaba a la periodista Carmen Alcalde, el exilio para ella, pasados los años, tomó «calidad de espectáculo. Pero si alguna vez me lo recuerdan lo veo como una gran lección de vida. Es sabido que los viajes forman la juventud: representan para ella un estímulo, una fuerza. Yo diría que el exilio, viaje obligado, deshace el alma, le toma todo el orgullo. Te das cuenta de que no eres absolutamente nada. Hice la retirada a Francia, de París a Chateauroux, a pie y carretera adelante, entre el ejército alemán que avanzaba y el ejército francés que retrocedía. Esta fue la parte, por así decirlo, de la guerra. La otra, la tranquila y miserable, fue peor». Durante el breve espacio de tiempo en que Rodoreda permaneció en el pueblo francés de Roissy-en-Brie, uno de los primeros destinos al poco de huir de Cataluña, entabló relación con Joan Prat, a quien quedó unida sentimentalmente durante los largos años del exilio. Con él, junto con otros destacados intelectuales y políticos, emprende la retirada de París a pie, una vez declarada la segunda guerra mundial; éste significó uno de los episodios más negros de su vida, como dejó patente en numerosas cartas dirigidas a la también escritora Anna Murià, fechadas a principios de los años cuarenta. O como en el cuento «Orleans, tres kilómetros» (*Parecía de seda*), donde asistimos al relato de un espectáculo dantesco.

Las vivencias de estos años tan duros, lejos de abandonarla a la pasividad, le otorgan una especie de desdoblamiento que le permite, no solamente vivir su exilio y su peripecia vital como un espectáculo en primera línea, como algo extraordinario que merecía la pena ser vivido, sino que le permite, además, digerir la tragedia como un aprendizaje de vida, como un sufrimiento, casi necesario, para poder escribir, para poder decir algo al mundo. Se lo contaba a Montserrat Roig: «Sí, estoy desengañada de la vida en general. Y, sin embargo, amo mucho la vida, ¿eh? La



amo mucho la vida, ¿eh? La prueba de que amo la vida es que he pasado épocas muy difíciles y no me han proporcionado ningún momento de amargura». Y más adelante sigue: «Siempre es mejor haber sufrido para poder escribir. Una persona feliz es alguien que no tiene historia.»⁸

Tras un tiempo en Limoges y en Burdeos, Rodoreda se instala, en el año 1946, en París, en una *chambre de bonne*, gracias a la acción de unos amigos; y así, cobrada una cierta normalidad, retomará la actividad literaria, centrada en el cuento —que había iniciado frágilmente en los primeros años del exilio fran-



Mercè Rodoreda, junto a Joan Prat, con un grupo de amigos, en Limoges, en el año 1943.

cés— y, sobre todo, en la poesía, época en que participa en los Juegos Florales de París, Londres y Montevideo, obteniendo el premio máximo de «Mestra en Gai Saber»; es la época de su estrecha relación epistolar con el poeta, también exiliado, Josep Carner, cuya correspondencia se expone, en parte, junto con material original diverso correspondiente a estos años: poemas mecanografiados, alguno con anotaciones manuscritas; el poema dedicado al escultor Apelles Fenosa; correspondencia con Josep Tarradellas, a quien comunica en una carta el galardón poético recibido en los Juegos Florales de Montevideo; prensa de la época donde aparecen reproducidos sus poemas... Todo ello da cuenta de la actividad literaria que Rodoreda emprendió durante aquel tiempo, dedicada, básicamente, al ejercicio de la poesía.

La imagen física de la escritora, que ha ido evolucionando al paso de tanta tragedia, cobra ahora el aspecto de una mujer de madurez precoz; la muchacha sonriente y seductora, incluso provocadora, de aquellos prometedores años treinta, se ha ido transformando en una mujer de mirada triste pero serena, donde cabe todavía la tenacidad por vivir, a pesar de la excesiva experiencia dolorosa



Certificado de nacionalidad correspondiente a la época en que la autora se instaló en París.

vivida en tan breve tiempo. París, en estos momentos, supone para la escritora una ventana abierta al mundo. Un aliento vivificador que, poco a poco, la irá sacando de la convalecencia. Se impregnará, durante estos años, de la cultura rebuscante de la capital francesa; de la cultura de sus calles, de sus barrios; de sus cines; de sus salas de exposiciones y museos, principalmente el Louvre, donde pasará horas y horas adentrándose en el mundo que ofrecen las obras de pintores admirados, como Delacroix, una de sus fuentes de inspiración. Y paseará y se sentará, tomándolo como un lujo, en las braserías y cafés más significativos de la ciudad: en Lipp, en Deux Magots y en Flore, lugares casi míticos que entrañaban un ambiente que también captó Sebastià Gasch, periodista y crítico comprometido con los movimientos de vanguardia, que en 1940 se encontraba exiliado en París: «Val a dir que, a finals del 40, el Flore tornava a tenir caràcter propi. Molt diferent del d'abans, però tan pintoresc com aquell, i sobretot més simpàtic. Signat l'armistici, ocupat París, els parisencs, que tenen una capacitat d'adaptació remarcable, ja s'havien instal·lat en una mena de normalitat de la anormalitat, podríem dir»⁹. [Cabe decir que, a finales del 40, el Flore volvía a tener carácter propio. Muy distinto al de antes, pero tan pintoresco como aquél, y sobre todo más simpático. Firmado el armisticio, ocupado París, los parisinos, que tienen una capacidad de adaptación notable, se hallaban instalados ya en una especie de normalidad de la anormalidad, podríamos decir.] Uno de los artistas que frecuentaban el Flore, cliente asiduo cada noche, según sigue relatando Gasch, era precisamente Picasso, uno de los pintores a quien Mercè Rodoreda seguirá de cerca, junto con Klee y Miró, durante el breve período —entre los años 53 y 54— en que se dedica a la expresión plástica, a caballo ya de París y Ginebra, donde emplazará su nueva residencia. Parte de esta actividad queda reflejada en la exposición, que muestra algunas de las obras plásticas representativas de las distintas técnicas y estilos cultivados por la autora.

Ginebra, 1954-1972

En 1954, Mercè Rodoreda se traslada a vivir a la capital suiza, donde su compañero Joan Prat trabajaba como traductor en la UNESCO. Esta ciudad, tan educada como fría, constituye, para la autora, el espacio de la desubicación y del auténtico exilio, en contraposición al París abigarrado y cosmopolita donde se encontraba, al cabo de los años, como en casa. Quizá sea por ese motivo que Rodoreda vivirá casi encerrada en su apartamento —del que mostramos, también, algunas imágenes— sin relación, apenas, con amigos e intelectuales. Este encierro a todo lo exterior propiciará, precisamente, la reelaboración del pasado, la mitificación del recuerdo, la búsqueda de aquella niña, casi olvidada, que habitaba —¿quizá también encerrada?— en un jardín de Sant Gervasi. Y es así como, poco a poco, a Rodoreda se le va imponiendo la novela, que nacerá finalmente como una explosión; con una gran dosis de paciencia y de espera. Pero, sobre todo, de soledad. A la publicación de *La plaza del Diamante* (1962), editada por Club dels Novel·listes, seguirán, publicadas por la misma editorial, *La Calle de las Camelias* (1966) y *Jardín junto al mar* (1967) —cronológicamente, la primera novela escrita después del exilio—; a este mismo año pertenece la edición del volumen de cuentos *Mi Cristina y otros cuentos*, género que la escritora cultiva ya durante la inmediata posguerra y cuyo primer libro, *Veintidós cuentos*, publica en 1958.

La soledad permitirá a Rodoreda trazar el hilo de un recuerdo personal e íntimo, el relativo a sus jardines interiores, pero también el de su país, que contempla desde la memoria, al margen de la realidad gris y vacía de la posguerra: «Veus aquestes quatre parets? Això ha estat Catalunya per a mi durant molts anys: Catalunya, una abstracció i una nostàlgia, és a dir, tot el que s'ha viscut intensament i s'acaba». [¿Ves estas cuatro paredes? Esto ha sido Cataluña para mí durante muchos años: Cataluña, una abstracción y una nostalgia, es decir, todo lo que se ha vivido intensamente y se acaba].¹⁰

Durante estos años la relación epistolar de Rodoreda con su editor, Joan Sales, es intensa, como lo es, también, con su compañero Joan Prat, que ha trasladado



Puente del Mont Blanc, en Ginebra.





su actividad profesional a Viena, donde morirá en 1971; la copiosa correspondencia de esta época —cartas enviadas y recibidas casi a diario, de las que exponemos una selección— ilustra tanto la dinámica de trabajo de la escritora, como las opiniones acerca de su propia obra.

Si anteriormente nos referíamos a la imagen física de la escritora como signo evidente de un desgaste moral, ahora vemos reflejada en su rostro la seducción del misterio, del secreto, de una madurez que preserva, lo más mínimo, la propia intimidad. Una sonrisa de «gioconda», ambigua, deja entrever, muy veladamente, una ligera tristeza. Una imagen inquietante, correspondiente al año 60, sobre fondo negro, como era habitual hacerlas en los estudios fotográficos de antaño, lo corrobora. Es un retrato —expuesto junto al material original perteneciente a esta época— donde Rodoreda se muestra, intencionadamente, como un personaje detrás del cual se esconde, enigmática y misteriosa. Secreta.

La vida de la escritora transcurre, durante estos años, principalmente en Ginebra, aunque con breves estancias en París y Barcelona, donde a mediados de los sesenta compra un piso, cercano a la casa familiar, ya derrumbada y convertida en garaje. Durante una de las estancias en su ciudad, Rodoreda recupera la amistad de Susina Amat, una de sus amigas de antes de la guerra, quien le descubre la tranquilidad de un paraje perdido en la montaña, Romanyà de la Selva, donde se trasladará a vivir en 1973.

Romanyà de la Selva, 1973-1983

Finalmente, el retorno a Cataluña, la vuelta definitiva a sus orígenes, en el marco de un espacio austero y solitario, Romanyà de la Selva, supone el reencuentro con su arcadia infantil, recuperada también gracias a la lengua con la que puede vincularse al mundo idílico de su infancia. Su pequeño jardín de Sant Gervasi se expande en ese nuevo jardín de Romanyà, y aquella Catalunya nostálgica, pura abstracción en Ginebra, es ahora una realidad de



la que Rodoreda, además, es consciente de formar parte activa: es el momento del reconocimiento popular, institucional, académico, intelectual...

En ese paraje primitivo, por esencial, los cuatro elementos parecen tender la mano a una mujer liberada ya de cargas, en una especie de comunión con la naturaleza, maravillada de todo cuanto ésta le ofrece; algo parecido al Félix Iuliano, aunque sin la ingenuidad de este personaje: «Y como por arte de magia me encontré en medio de muchas montañas, en un chalet situado cerca del dolmen de Romanyà. Con una mano sobre la piedra milenaria, por ver si podía arrancarle la influencia mágica de las corrientes telúricas... Les Gavarres, en la puesta del sol, cuando el sol las besa de lado, parecen de terciopelo. Me hallé, pues, ante uno de los paisajes más bellos de Cataluña. Las temporadas que antes me pasaba en Barcelona, ahora las paso en Romanyà de la Selva, delante de estas montañas seguras, siempre verdes, que me dan grandes cantidades de paz, a mí, que durante años he hecho o he tenido que hacer de trotamundos...».¹¹ Rodoreda ha pasado ya el umbral de la vejez con la felicidad del reconocimiento público por una obra aplaudida nacional e internacionalmente, y con la serenidad de quien está ya de vuelta de muchas cosas, después de haber vivido en condiciones de extrema dureza, física y moral, y haber logrado sobrevivir a uno de esos viajes *au bout de la nuit*, como ella misma definía la experiencia del exilio. Su imagen feliz y desinhibida, de extrema vitalidad, como muestran las magníficas fotografías tomadas por Antoni Bernad en su casa de Romanyà en 1978, nos devuelven la muchacha entusiasta de los años treinta. Riéndose abiertamente, jugueteando con su perro Rocco, o escuchando el secreto del mar que le confía una caracola.

La escritora termina, en Romanyà de la Selva, *Espejo roto* y empieza una nueva novela, muy distinta, altamente simbólica, *Cuánta, cuánta guerra*, nacida de un ánimo desengañado del mundo, como explicaba a Alcalde: «Estoy cansada, cansada hasta el alma, de atentados, de revoluciones, de guerra civil [...], de guerra europea [...], de hornos crematorios, de bomba atómica, de guerra fría, de guerra en Vietnam, de guerra coreana, de torturas, de secuestros, de actos terroristas, de bombardeos con napalm, de campos de concentración, de ejecuciones, de asesinatos, de árabes y de judíos, de delirio de poder de tantos aspirantes a brujos de esta gran locura. Y lo más curioso es que este descendimiento a los infiernos ejerce en mí, por momentos, una especie de fascinación. [...] La novela que estoy escribiendo reflejará, sin que yo intervenga demasiado, este estado de ánimo. Este cansancio. Y esta fascinación.»¹² La escritora se expresa, con estos mismos términos, en una carta dirigida a su editor, Joan Sales, que forma parte del material expuesto relativo a esta última etapa de su vida.

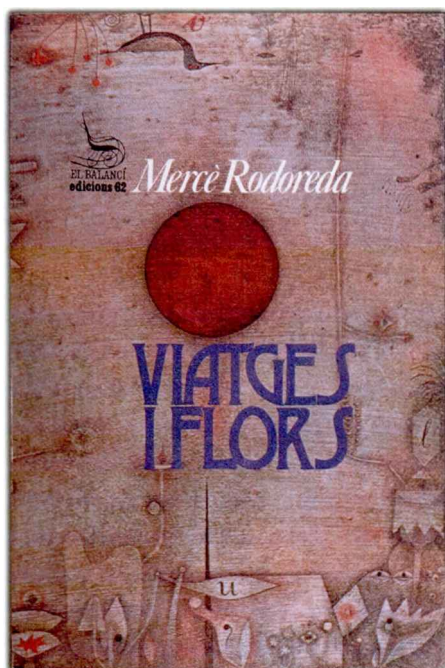


Mercè Rodoreda, en 1978.

A modo de conclusión

Mercè Rodoreda construye, con su universo literario, una *poética de la memoria*, que lo es, también, de la existencia humana. Paralelamente a este universo de ficción, para el que utiliza una técnica casi pictórica —«si pudiese

Mercè Rodoreda, en *Romanyà de la Selva*, en 1978



escribir este pequeño movimiento casi imperceptible que cambia toda una expresión...», o «Dar relieve a cada palabra; las más anodinas pueden brillar cegadoras si las colgamos en el lugar adecuado»—,¹³ Rodoreda desarrolla una reflexión sobre la literatura y la vida, en un sentido trascendente, no biográfico. Si el autor, como ella misma afirmó, no es Dios y, por tanto, «no puede saber qué pasa por dentro de sus criaturas», el individuo sí debe interrogarse y debe ir más allá del espejo, más allá del sueño, lugar donde habita la realidad más auténtica de cada uno: «Todos quisiéramos alcanzar el sueño, que es nuestra más profunda realidad, sin romper el espejo». Mercè Rodoreda rompió el espejo, poco a poco, con cada una de sus obras, y de este modo se fue acercando a la idea de existencia, en mayúsculas, alejándose de lo que sería una mera aproximación a la vida. Por este motivo Rodoreda sufre si no escribe; porque escribir acaba siendo, para ella, un modo de vivir, de sentirse auténticamente, de encontrarse en el mundo. Y por eso la inocencia, la suya propia y la de sus personajes, es una característica de la personalidad humana que más la desarma y enamora. Tal vez por su carga de pureza y de autenticidad. Como las flores. Y como el jardinero de *Jardín junto al mar*, que con toda la candidez del mundo le preguntará a su creadora cuando se encuentren «[...] paseando por los caminos del cielo: “¿Qué quiere usted que le plante en la pared más alta: buganvillas o glicinas?” Y yo le diré: “No sea tan inocente... ¿no ve que en la pared más alta lo único que se puede plantar son campos de nubes y de estrellas?”».



HOMENATGE
a
MERCÈ RODOREDA
en el cinquè aniversari de la seva mort

Inauguració
dels
«JARDINS MERCÈ RODOREDA»

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
BARCELONA

*Il·lustració de Albert Ràfols-Casamada para la novela
La Calle de las Camelias.*

*Programa de la inauguración de los jardines
Mercè Rodoreda, en el Institut d'Estudis Catalans,
con una acuarela de Maria Girona.*

Dar forma visual a esta poética, entendida como hilo conductor de este itinerario rodoorediano, ha sido uno de los principales objetivos al abordar la realización de la exposición que presentamos, en la que se ha rehuido lo anecdótico, y se ha intentado mostrar —desde la visualización, como corresponde a una exposición— el elemento esencial, nuclear, del universo literario y vital de Mercè Rodoreda.

- 1 Soledad ALAMEDA, «La mirada en el agua», *El País Semanal*, 1980.
- 2 Maria CAMPILLO, Marina GUSTÀ, *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Ed. Empúries, 1985.
- 3 Carmen ALCALDE, «La chica de las camelias», Cuadernos para el diálogo, nº 157, mayo, 1976.
- 4 J. M. CASTELLET, Els escenaris de la memòria, *Barcelona, Edicions 62*, 1988.
- 5 Robert SALADRIGAS, «Monòlogo con Mercè Rodoreda», *Destino*, 2 de septiembre de 1973.
- 6 «Parálisis», en *Parecia de seda*.
- 7 Robert SALADRIGAS, *op. cit.*
- 8 Montserrat ROIG, «El aliento poético de Mercè Rodoreda», *Triunfo*, 22 de septiembre de 1973.
- 9 Sebastià GASCH, París, 1940, *Barcelona, Quaderns Crema*, 2001.
- 10 J.M. CASTELLET, *op. cit.*
- 11 Carmen ALCALDE, *op. cit.*
- 12 Carmen ALCALDE, *op. cit.*
- 13 Las citas de este último apartado se refieren al prólogo de *Espejo roto*.

M^a Berta Morán Arroyo

Cronología

- 1908-1914** El día 10 de octubre de 1908 nace Mercè Rodoreda Gurguí en una pequeña torre con jardín, propiedad de su abuelo, situada en la calle de San Antonio, hoy Manuel Angelon, del barrio de Sant Gervasi de Cassoles, de Barcelona. Hija única del matrimonio formado por Andreu Rodoreda Sallent y Montserrat Gurguí Guàrdia. Al padre, contable en una armería, siempre le gustó el teatro. La madre había sentido cierta inclinación por la música. Ambos compartieron la afición por el teatro, en un ambiente bohemio, y asistieron al Institut del Teatre, que dirigía Adrià Gual, para aprender declamación.
- 1909** Joan Gurguí Guàrdia, hermano de Montserrat, marcha a Argentina.
- 1915-1917** Estudios primarios en dos escuelas diferentes: en el colegio de Lourdes, de Sarrià, y en otro más cercano a su casa, entre las calles Padua y Vallirana. De hecho, su gran maestro fue su abuelo, admirador de Verdaguer y colaborador de *La Renaixença*.
- 1917** Participa en la representación de la comedia *El misteriós Jimmy Samson*, realizada por una compañía *amateur* en el Ateneo de San Gervasio. Rodoreda representó el papel de Ketty.
- 1919** Joan Gurguí, que había mantenido una correspondencia regular con su familia regresa a Barcelona. Mercè vivía con avidez la espera y la llegada de las cartas del tío que, con el tiempo, llegó a mitificar.
- 1921** Muere su abuelo, Pere Gurguí.
La llegada de su tío al hogar de los Gurguí cambiará el tipo de vida de la familia. Se impone la austeridad y el orden convencional.
- 1928** El 10 de octubre, día que cumplía veinte años, se casó con Joan Gurguí Guàrdia, catorce años mayor que ella, en la parroquia de la Bonanova, de Barcelona, con dispensa papal por el grado de consanguinidad.
- 1929** El día 23 de julio nace Jordi, único hijo de Mercè Rodoreda y Joan Gurguí. Mercè Rodoreda empezará a actualizarse en todos los sentidos y buscará una proyección, un trabajo que la libere de la dependencia económica y social contraída con su marido.
- 1932** Se publica en la editorial Catalònia la primera novela de Mercè Rodoreda: *Sóc una dona honrada?* [¿Soy una mujer honrada?]. Escribe cuentos para diferentes diarios.

- 1933** Mercè Rodoreda ingresa en el periodismo a través de *Clarisme*, en el que colaboró desde el mes de octubre de 1933 hasta 1934, donde publica sus entrevistas a escritores y artistas plásticos; también crónicas de la ciudad o viajes.
- 1934** Publica *Del que hom no pot fugir* [*De lo que no se puede huir*], en las ediciones de *Clarisme*, y en ediciones Proa *Un dia en la vida d'un home* [*Un día en la vida de un hombre*]. Mercè Rodoreda comienza a relacionarse con el mundo de la literatura, a través del escritor J. Puig i Ferrer, director de Proa. Conoce, de un lado, a Andreu Nin, que traduce directamente del ruso novelas de Dostoievski, L. Tolstoi..., y, de otro, a escritores como Francesc Trabal, Joan Oliver, Joan Prat, conocido por Armand Obiols, que habían pertenecido a La Colla de Sabadell y más tarde al Club dels Novel·listes como la misma Rodoreda. Este año también sale a la venta el ensayo *Polèmica*, de Delfí Dalmau, en el que su autor entrevista a Mercè Rodoreda, y en su introducción hace unas declaraciones que anticipan los valores literarios de la escritora.
- 1935 - 1939** Escribe cuentos infantiles en la página semanal del diario *La Publicitat*, denominada *Una estona amb els infants*, y cuentos en *La Revista*, *La Veu de Catalunya* y *Mirador...*
- 1936** Aparece publicada su cuarta novela *Crim* [*Crimen*], rechazada posteriormente por la escritora, como las tres anteriores.
- 1937** Empieza a trabajar como correctora de catalán en el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Conoce a escritoras como Aurora Bertrana, M. Teresa Vernet y hará amistades: Susina Amat, Julieta Franquesa, Anna Murià y Carme Manrubia.
Con *Aloma*, su quinta novela, gana el Premio Crexells.
Andreu Nin, con quien Rodoreda tuvo relación, muere asesinado.
Este mismo año Mercè Rodoreda y su marido, Joan Gurguí, se separan.
- 1938** Es publicada *Aloma* por la Institució de les Lletres Catalanes en Barcelona. Mercè Rodoreda viaja a Praga con el escritor Francesc Trabal en representación del PEN Club de Catalunya, y leerá un saludo redactado por el poeta Carles Riba.
- 1939** Mercè Rodoreda emprende el camino del exilio el 23 de enero, y deja a su hijo con su madre pensando en un pronto regreso. Saldrá de Barcelona junto a otros intelectuales en un bibliobús de la Institució de les Lletres Catalanes que les trasladó a Gerona, de donde pasaron al Mas Perxés, en Agullana (Alto Ampurdán) para dirigirse, después, a Perpiñán y Toulouse, hasta instalarse en un castillo del siglo XVIII, dispuesto para acoger a refugiados, en Roissy-en-

Brie, población cercana a París. Allí vivió unos meses junto a otros escritores: Anna Murià y familia, C. A. Jordana y familia, Armand Obiols, Francesc Trabal, etc. En este marco se inició la relación sentimental entre Rodoreda y Obiols, su pareja en el exilio. La segunda guerra mundial rompería la estabilidad de Roissy y les haría comenzar el periplo de nuevo: unos eligieron el exilio hacia Hispanoamérica y otros, como Rodoreda y Obiols, decidieron quedarse en Europa.

- 1940-1944** Huida de París a la entrada de los alemanes.
Terminada la segunda guerra mundial, Mercè Rodoreda se instala en Limoges y al poco tiempo en Burdeos, junto con Joan Prat. Durante estos primeros años se gana la vida cosiendo para unos almacenes y escribe cuentos, que primero publicará en revistas del exilio y posteriormente reunirá en *Veintidós cuentos*.
- 1946** Se trasladan a París, a la calle Cherche-Midi, número 21, junto a la zona donde se reunían los intelectuales: Saint-Germain-des-Prés. Sigue escribiendo cuentos y empieza su dedicación a la poesía.
Obiols trabajará como responsable de la *Revista de Catalunya* en el exilio.
- 1947 - 1953** Mercè Rodoreda comienza a tener problemas de salud; además se resiente de una extraña parálisis en el brazo derecho que le impide enfrentarse a una creación literaria larga. Buscará como maestro para su poesía y, en ocasiones, como corrector a Josep Carner. Con él mantendrá una intensa y afectuosa correspondencia. Con su obra poética conseguirá distintos premios: en los Juegos Florales de 1947 en Londres, recibe la Flor Natural; al año siguiente, en los de París, le darán de nuevo la Flor Natural y, por último, en Montevideo en 1949, es nombrada «Mestra en Gai Saber».
- 1951** Se interesa por la pintura. Se acercará a los pintores más destacados de entonces: Picasso, Klee, Kandinsky, Miró..., a los que intenta imitar.
- 1952** Cura en el balneario Châtel-Guyon, cerca de Vichy, lugar en el que además de su recuperación empieza a disfrutar de una soledad que le permitirá, no tardando, meterse de lleno en su obra creativa.
- 1954** Rodoreda fijará su residencia en Ginebra, dado que Obiols trabaja en esta ciudad como traductor de la UNESCO. Sigue conservando su habitación de París. El desahogo económico les permitirá alquilar un apartamento en un barrio burgués en la calle Vidollet, número 19, desde cuya terraza se observaba un bello panorama: la montaña pelada del Salève, el lago Lemán, a lo lejos la cima del Mont-Blanc.
También aquí se dedicó de forma esporádica a la pintura.
Se casa su único hijo.

- 1956** Envía a Méjico tres sonetos: *Evocació dels morts* [*Evocación de los muertos*], que pertenecían al proyecto inacabado *Món d'Ulisses* [*Mundo de Ulises*], que presidía Agustí Bartra. Fue la ganadora y se los publicaron en *Gaseta de Lletres*, suplemento literario de *La Nova Revista*.
En Barcelona, en la clandestinidad, se convocan los primeros premios literarios en catalán. Rodoreda ganaría el Premio Joan Santamaría con el cuento *Carnaval*, escrito en Burdeos durante la guerra.
- 1957** Gana el Premio Víctor Català por la recopilación de cuentos que había escrito en el exilio, bajo el título *Veintidós cuentos*.
Si el premio J. Santamaría le dio ánimos, el Víctor Català significará el arranque definitivo para continuar una obra ahora ya imparable.
- 1958** Publica *Veintidós cuentos*.
- 1959** Presenta al Premio Joanot Martorell *Una mica d'història* [*Un poco de historia*], que se publicará en 1967 con el título de *Jardín junto al mar*.
Escribe el cuento *Rom Negrita* para *Els 7 pecats capitals vistos per 21 contistes* [*Los 7 pecados capitales vistos por 21 cuentistas*].
Comienza a escribir *Colometa*, la futura *La plaza del Diamante*.
- 1960** Presenta al Premio Sant Jordi *Colometa*. Fue derrotada, pero obtuvo el voto de Joan Fuster, que la recomendó al Club dels Novel·listes, cuyo director, Joan Sales, se interesó vivamente por la novela e inició un contacto epistolar con Mercè Rodoreda.
Obiols fija definitivamente su residencia en Viena por motivos de trabajo.
- 1961** Envía *La Muerte y la primavera* al Premio Sant Jordi, nuevamente sin éxito. Será publicada póstumamente en 1986.
- 1962** Publicación de *La plaza del Diamante* en el Club dels Novel·listes.
- 1964** Muere Montserrat Gurguí, madre de la escritora.
- 1965** El 25 de agosto escribe a Joaquim Molas en respuesta a la solicitud de poner en marcha la edición de sus obras completas. Rechaza la publicación de las cuatro primeras novelas y acepta reelaborar *Aloma*. Empieza a ser conocida fuera de Catalunya gracias a la traducción de sus obras. La primera es la de *La plaza del Diamante*, traducida al español en 1965, al inglés (1967), al italiano (1970), al francés (1971), etc.
- 1966** Publicación de *La Calle de las Camelias*, que recibe el Premio Sant Jordi 1966.
Muere su marido Joan Gurgui.

- 1967** Publicación de *Jardín junto al mar*. *La Calle de las Camelias* recibe el Premio de la Crítica. Se publica el volumen de cuentos *Mi Cristina y otros cuentos*. Trabaja en *Espejo roto*.
- 1969** Publicación de la nueva versión de *Aloma*. *La Calle de las Camelias* recibe el premio Ramon Llull.
- 1970** A partir de este año, se multiplican las traducciones de sus obras a las más diversas lenguas, incluidas las más remotas (japonés, vietnamita, etc.).
- 1971** Armand Obiols muere en Viena.
- 1972** Mercè Rodoreda pasa el verano en Romanyà de la Selva, en El Senyal, la casa de su amiga Carme Manrubia. Aquí vivirá seis años, hasta que en 1978 tiene construida su propia casa.
- 1973-1975** Acaba en Romanyà *Espejo roto*, que se publica en 1974. Cierra el piso de Ginebra. Comienza a escribir *Cuánta, cuánta guerra...*
- 1976** Primera tesis doctoral sobre la narrativa de Mercè Rodoreda, obra de Carme Arnau.
- 1977** Edicions 62 inicia la publicación de sus *Obras completas*.
- 1978** Versión televisiva de *Aloma*, dirigida por Lluís Pascual. Publica *Parecía de seda y otros cuentos*, con narraciones escritas desde la guerra hasta la muerte de A. Obiols.
- 1980** Es publicada la recopilación de *Tots els contes* [*Todos los cuentos*]. Recibe el Premio de Honor de les Lletres Catalanes; y el Ciutat de Barcelona por *Viajes y flores*; *Cuánta, cuánta guerra...* merece el Premio Crítica Serra d'Or ambas obras publicadas este mismo año. Pregonera de las Fiestas de la Mercè de Barcelona.
- 1982** Se estrena la versión cinematográfica de *La plaza del Diamante*, dirigida por Francesc Betriu. Escribe *Imatges d'infantesa* [*Imágenes de infancia*], breves relatos biográficos publicados en la revista Serra d'Or.
- 1983** Muere el día 13 de abril en una clínica de Gerona, víctima de cáncer, y es enterrada en el cementerio de Romanyà de la Selva.

Bibliografia

Eulàlia Miret Raspall

Obras de Mercè Rodoreda¹

OBRAS COMPLETAS

Obres completes. Barcelona: Edicions 62, 1976-1984. 3 vol.
(Clàssics Catalans del Segle XX) En curso de publicació.
Vol. I: 1936-1960. Introducció de Carme Arnau. 1976.
Incluye: *Aloma*; *Vint-i-dos contes*; *La plaça del Diamant*.
Vol. II: 1960-1966. 1978.
Incluye: *El carrer de les Camèlies*; *La meva Cristina i altres contes*; *Jardí vora el mar*.
Vol. III: 1967-1980. [Nota introductoria de Carme Arnau]. 1984.
Incluye: *Mirall trencat*; *Semblava de seda i altres contes*; *Viatges i flors*.

NOVELA

Sóc una dona honrada? Barcelona: Llibreria Catalònia, 1932.

Del que hom no pot fugir. Barcelona: Clarisme, 1934.

Un dia de la vida d'un home. Badalona: Proa, 1934.
(Biblioteca A Tot Vent; 70)

Crim. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936.
(Quaderns Literaris; 123-124)

Aloma. Premio Creixells 1937. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 1938.

Aloma. 2^a ed., revisada. Barcelona: Edicions 62, 1969. (El Balanci; 59)

La plaça del Diamant. Barcelona: Club Editor, 1962.
(El Club dels Novel·listes: biblioteca catalana de novel·la; 22)

El carrer de les Camèlies. Premi Sant Jordi 1966. Barcelona: Club Editor, 1966. (El Club dels Novel·listes: biblioteca catalana de novel·la; 37)

Jardí vora el mar. Barcelona: Club Editor, 1967.
(El Club dels Novel·listes: biblioteca catalana de novel·la; 43)

Mirall trencat. Barcelona: Club Editor, 1974.
(El Club dels Novel·listes: biblioteca catalana de novel·la; 81-82)

Quanta, quanta guerra... Barcelona: Club Editor, 1980.
(El Club dels Novel·listes: biblioteca catalana de novel·la; 85)

CUENTOS Y PROSA POÉTICA

Vint-i-dos contes. Premio Víctor Català 1957. Barcelona: Selecta, 1958.

La meva Cristina i altres contes. Prólogo de J. M. Batllori. Barcelona: Edicions 62, 1967. (Antologia Catalana; 31)

Semblava de seda i altres contes. Barcelona: Edicions 62, 1978.

Viatges i flors. Premio Ciutat de Barcelona de Literatura Catalana 1980.
Barcelona: Edicions 62, 1980. (El Balanci; 21)

OBRA PÓSTUMA

La mort i la primavera. [Al cuidado de Núria Folch]. Barcelona: Club Editor, 1986. (El Club dels Novel·listes: biblioteca catalana de novel·la; 86)

Isabel i Maria. Edición al cuidado de Carme Arnau. Valencia: Edicions 3 i 4, 1991. (Biblioteca Mercè Rodoreda; 141. Serie «la unitat»)

El torrent de les flors. Prólogo y edición literariobiográfica al cuidado de Montserrat Casals i Couturier; edición filológica y corrección al cuidado de Maite Carrasco i Pastor. Valencia: Edicions 3 i 4, 1993.
[Compilación del teatro completo de la autora]

La mort i la primavera. Al cuidado de Carme Arnau. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, 1997.
(Arxiu Mercè Rodoreda; 1)

Un cafè i altres narracions. Al cuidado de Carme Arnau; con ilustraciones de Avel·lí Artís-Gener «Tísner». Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Fundació Mercè Rodoreda, 1999. (Arxiu Mercè Rodoreda; 2)

TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

La plaza del Diamante. Traducción de Enrique Sordo. Barcelona: Edhasa, 1965.

Mi Cristina y otros cuentos. Versión y prólogo de José Batlló. Barcelona: Polígrafa, 1969. (La Senda; 3)

La Calle de las Camelias. Traducción del catalán por José Batlló. Barcelona: Planeta, [1970]. (Autores Españoles e Hispanoamericanos)

Aloma. Versión castellana de J. F. Vidal Jové. Madrid: Al-Borak, 1971. (Al-Borak Literario)

Espejo roto. Traducción de Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 1978. (Biblioteca Breve; 435)

Parecía de seda. Traducción de Clara Janés. Barcelona: Edhasa, 1981. (Ficciones)

Viajes y flores. Traducción de Clara Janés. Barcelona: Edhasa, 1981. (Ficciones)

Aloma. Traducción de Alfons Sureda Carrión. Madrid: Alianza, 1982. (Alianza Tres; 100)

Cuánta, cuánta guerra... Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Edhasa, 1982.

La plaza del Diamante. Edición ilustrada. Traducción de Secundí Suñé, Joaquim Dols. Barcelona: HMB, 1982.

Jardín junto al mar. Traducción del catalán por J. F. Vidal Jové. Barcelona: Planeta, 1975. (Autores Españoles e Hispanoamericanos)

La Muerte y la primavera. Traducción del catalán por Enrique Sordo. Barcelona: Seix Barral, 1986. (Biblioteca Breve)

Veintidós cuentos. Traducción de Anna Maria Moix. Madrid: Mondadori, 1988.

Isabel y María. Traducción del catalán por Basilio Losada. Barcelona: Seix Barral, 1992. (Biblioteca Breve)

Mi Cristina; El Mar. Traducción de José Batlló. Madrid: Alianza, 1994. 59 p. (Alianza Cien; 33)

Golpe de luna y otros relatos [*Golpe de luna; Carnaval; La sangre*]. Traducción de Angelina Gatell Comas. Madrid: Aguilar, 1995. 79 p. (Relato Corto; 17)

ANTOLOGÍAS GENERALES

Relatos de mujeres. Vol. I. Selección, introducción y notas de Beatriz Fernández Casanovas y Mercedes Iglesias Vicente. Madrid: Popular, 1988. (Letra Grande; 10) [Incluye: *La sala de muñecas; El río y la barca*, p. 36-59]

10 relatos fantásticos. Barcelona: Plaza & Janés, 1995. (Diez Relatos) [Incluye: *Parecía de seda*, p. 165-175]

Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas. [Edición de] Ángeles Encinar. Barcelona: Lumen, 1995. (Femenino Lumen; 28) [Incluye: *El río y la barca*, p. 38-46]

Estudios sobre Mercè Rodoreda

ARNAU, Carme. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa*. 2ª ed. Barcelona: Edicions 62, 1982. (Llibres a l'Abast; 144)

ARNAU, Carme. *Miralls màgics: Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62, 1990. (Llibres a l'Abast; 254)

ARNAU, Carme. *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62, 1992. (Col·lecció Pere Vergès de Biografies; 35)

ARNAU, Carme. *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Cercle de Lectors, 1994.
(Sis Catalans Il·lustres; 2)

ARNAU, Carme. *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Columna, 1996.
(Gent Nostra; 116)

ARNAU, Carme. *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona:
Institut d'Estudis Catalans. Fundació Mercè Rodoreda, 2000.
(Biblioteca Mercè Rodoreda; 2)

ARNAU, Carme. *Una lectura de Mirall trencat de Mercè Rodoreda: Realitat i fantasia*. Barcelona: Proa, 2000. (Biblioteca Literària; 2)

CAMPILLO, Maria; GUSTÀ, Marina. *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*.
Barcelona: Empúries, 1985. (Les Naus d'Empúries; 3. Quaderns de Navegació)

CARBONELL, Neus. *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda*. Barcelona:
Empúries, 1994. (Les Naus d'Empúries; 16. Quaderns de Navegació)

CASALS i COUTURIER, Montserrat. *Mercè Rodoreda: Contra la vida la literatura*. Barcelona. Edicions 62, 1991. (Biografies i Memòries; 13)

CONTRÍ i CIREROL, Imma; CORTÉS i ORTS, Carles. *Aproximació a Quanta, quanta guerra... de Mercè Rodoreda*. Alicante: Librería Compas, 2000.

CORTÉS i ORTS, Carles. *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda: Els usos simbòlics dels elements de la natura*. Alicante: Generalitat Valenciana; Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995. (Textos Universitaris).

IBARZ, Mercè. *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries, 1991. (Biografies; 6)

McNERNEY, Kathleen; VOSBURG, Nancy (ed.). *The Garden across the border: Mercè Rodoreda's fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1994.

McNERNEY, Kathleen (ed.). *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove. Londres: Susquehanna University Press, Associated University Presses, 1999.

NADAL, Marta. *De foc i de seda: Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Fundació Mercè Rodoreda, Edicions 62, 2000.

ORIOI i GIRALT, Joan. *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Andros, 1988. (Guia de Lectura; 6)

POCH, Joaquim. *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*. Con la colaboración y asesoramiento de Conxa Planas. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias, 1987.

ROCA MUSSONS, Maria A. *Costruzioni simboliche nel romanzo di Mercè Rodoreda*. La plaça del Diamant. Sassari: Università degli Studi di Sassari. Istituto di Lingue e Letterature Romanze, 1986.

SCARLETT, Elizabeth A. *Under construction: The body in Spanish novels*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1994. Procedente de la tesis doctoral titulada «Spanish women writers and the reconquest of inner space: gender, the body and sexuality in novels by Emilia Pardo Bazán, Rosa Chacel, and Mercè Rodoreda».

SOLDEVILA, Llorenç. *Una novel·la són paraules: Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Proa, 2000. (Les Eines; 2).

EDICIONES EN MICROFICHA

CARBONELL, Neus. «Beyond the anxiety of patriarchy: language, identity, and otherness in Mercè Rodoreda's fiction». Indiana University, 1992.

CIVIDANES, Anne M. «El exilio interior-exterior en la obra de Rosa Chacel, María Teresa León y Mercè Rodoreda». The Florida State University, 2000.

EVERLY, Kathryn Anne. «Changing identities of Catalanian women writers and artists : the work of Mercè Rodoreda, Remedios Varo, Montserrat Roig and Carme Riera». The University of Texas, Austin, 2000.

MARTÍ-OLIVELLA, Jaume. «Estructuras joyceanas en la narrativa catalana y latinoamericana contemporánea». University of Illinois at Urbana-Champaign, 1988.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, María del Mar. «El lenguaje del auto-descubrimiento en la narrativa de Mercè Rodoreda y Carmen Martín Gaité». The University of Wisconsin-Madison, 1988.

SABE-COLOM, Maria-Lourdes. «An intertextual study of three novels by Spanish contemporary women writers, 1944 to 1962 (Carmen Laforet, Ana María Matute, Mercè Rodoreda)». Southern Connecticut State University, 1997.

SLAGTER, Cynthia G. «Through the "I" of the other: cross-gender narration in the twentieth-century spanish novel (Miguel de Unamuno, Luis Goytisolo, Marina Mayoral, Cristina Fernández Cubas, Mercè Rodoreda)». Indiana University, 2001.

CONGRESOS, DOSSIERES Y NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTA²

Homage to Mercè Rodoreda. «Catalan Review», II: 2 (1987).

Memorials ICD: 1993-1996. Barcelona: Institut Català de la Dona, 1993.
(Dona i Societat. Testimonis; 5)
[Dossier: *Mercè Rodoreda*, p. 154-181]

«Revista de Girona», 157 (1993).
[Dossier: *Mercè Rodoreda, deu anys*, p. 51-86]

Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu: 1. Al voltant de la breuetat: 2. Mercè Rodoreda / a cura de V. Alonso, A. Bernal, i C. Gregorik.
Valencia: Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

¹ Únicamente se incluyen las primeras ediciones.

² No se incluyen ponencias y comunicaciones en congresos, ni estudios en revistas científicas.

English texts

Presentations

Since its beginnings, in January of the year 2000, the program *Cataluña Hoy* has had a lively, active presence in the field of the promotion of culture. In fact, the government of Catalonia has given a decisive push to this program in order to spread the knowledge of the reality of Catalonia to the rest of the nation, and to contribute in this way not only to knowledge, but also to mutual understanding. The warm welcome given and the enthusiastic collaboration of various autonomous communities, city halls, and private organizations supports the good timing of the project. Among its various objectives, this vast program proposes to spread the knowledge of the works and figures of prestigious Catalan artists and intellectuals: painters, writers, etc. to bring the Spanish public to discover them or get to know more about them. This is evidently an interesting and attractive section, which provides the framework for the present exhibit focused on the writer Mercè Rodoreda.

In fact, "Mercè Rodoreda: The Poetics of Memory", which is presented in the emblematic *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, is a clear signal of the desire to deepen and widen the range of knowledge about Catalan culture. The Catalan language has prestigious literature, characterized by the universality of its best creators, and to corroborate this, it is enough to mention the world-renowned name of Ramon Llull. On the other hand, Mercè Rodoreda is the most important writer of contemporary Catalan literature and also the one who has achieved the greatest international recognition; in fact, her novel *The Pigeon Girl* has been translated into over twenty languages and has reached many diverse countries and cultures. But it must also be pointed out that Rodoreda is also the author of other fine novels – *Mirall trencat* [*Broken Mirror*] and *Quanta, quanta guerra...* [*So Much War...*] – and of splendid short stories that appear in international anthologies of this difficult literary genre. The author, born in 1908, lived the crucial events of the last century very directly two wars, the Spanish Civil War and World War II, and a long exile, which led her first to Paris and later to Geneva. She was, then, a privileged witness of the 20th century, and in her works, of great literary quality, the features that best represent it are reflected. The experiences of the author, but also her wide-ranging reading, were decisive in the profound humanity that characterizes her work, thanks to which she has managed to reach the readers of so many countries.

This exhibition, timed so well, on the fortieth anniversary of the publishing of *The Pigeon Girl* (1962), seeks precisely to show, to make visible through an especially apt presentation, how Mercè Rodoreda, deeply rooted in a city, Barcelona, and in a culture, the Catalan culture of a moment of great interest and vitality, but also in a historical period of great density and drama, achieved a clear universality thanks to her curiosity, creativity, and intellectual ambition.

Joaquim Triadú

General Commissioner of the program *Cataluña Hoy*

Mercè Rodoreda, born in the arcadia of the Sant Gervasi neighborhood of Barcelona, died in 1983 in Costa Brava, in the roughness of mountains planted with cork trees. Her life, marked by the influence of her mother, her grandfather, the "flesh-colored roses", reflected in *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], but also by her father, by books, by Josep Carner, by the theater, passed through a forced exile, Paris, the Latin Quarter, and suffering to be able to write. "A happy person has no history," she said. A history that continued in Geneva, to come to an end in Romanyà de la Selva. From where the birds took her to the heights, paraphrasing her own words in *Quanta, quanta guerra...* [*So Much War...*] "the day he dies, the birds will take him to the heights, hey, hey, some pulling him and others pushing him... they'll leave him on a cloud barge trimmed with pearl-colored light".

In her will, eight years before her death, Mercè Rodoreda named the Institut d'Estudis Catalans as heir to the copyrights to her works, a decision in which she is not alone among Catalan intellectuals. In fact, the Institut d'Estudis Catalans has received bibliographic and documentary collections from other renowned intellectuals, but Mercè Rodoreda's trust was exceptional in the sense that she made it the owner of her works. It is worth emphasizing the author's trust, which the Institut appreciates because it shows that Rodoreda saw firmness and a guarantee of continued service to the Catalan language and culture in the institution.

As far as the commitment that this implies goes, in 1991 the Institut d'Estudis Catalans founded the Fundació Mercè Rodoreda, not only to manage the author's copyrights, but also to look out for the study and dissemination of her works. And since then the Fundació, run by a Board and with a technical commission, has not stopped working with this objective.

The Commission is made up of Joaquim Molas, Jordi Sarsanedas, and Joan Triadú, and they, along with the members of the Permanent Council of the Institut, as adherent members, the manager, and Margarida Puig, Mercè Rodoreda's daughter-in-law, form the Board.

The Fundació holds the Mercè Rodoreda Award annually, and gives support to research projects on her work and period, and has two collections in progress: "Arxiu Mercè Rodoreda," in which unpublished works or critical editions have been or will be published, and "Biblioteca Mercè Rodoreda", destined for the publishing of studies and various works on the writer and her works, as well as other initiatives, one of them in co-publication, such as the excellent biographical album *De foc i de seda* [*Of Fire and Silk*].

All of this is clear evidence of the decisiveness with which the Institut d'Estudis Catalans looks out for the study and dissemination of the works of an exceptional writer, known everywhere – and still not as much as she deserves – and the most outstanding ambassador of contemporary Catalan literature.

The Institut d'Estudis Catalans, collaborating in this exhibit organized by *Cataluña Hoy* in Madrid's *Círculo de Bellas Artes* (Circle of Fine Arts), wishes to show some of Mercè Rodoreda's

topics for reflection, such as love, literary and human passions, the Civil War, exile..., until "becoming a star", as she herself writes in *Aloma*.

Manuel Castellet

President of the Institut d'Estudis Catalans

An exhibit on Mercè Rodoreda, considered the most important writer of modern Catalan fiction, is fundamental in order to be able to better understand the historical, cultural, and intellectual situation that led Rodoreda to the world of literature.

The different wars that took place in the Europe of the 1930's and 1940's made Mercè Rodoreda into a wanderer who fled from horror thanks to writing – although she also painted. Her works, with varied techniques, present us with very differentiated characters through her masterly psychological treatment; all of them have a common denominator: failure and bitterness. But always with a subtle use of humor.

For this reason, it is an honor for the *Círculo de Bellas Artes* to present, in collaboration with *Cataluña Hoy*, Fundació Mercè Rodoreda, and the Institut d'Estudis Catalans, the exhibit "Mercè Rodoreda: The Poetics of Memory", coinciding with the commemoration of the fortieth anniversary of the publication of the book *The Pigeon Girl*.

Juan Miguel Hernández León

President of the *Círculo de Bellas Artes*

On an Exhibit

Without a doubt, one of the great unsolved problems of literature is its possible role within a cultural system which, like ours, is run according to the laws of image. Or, more exactly, its possible transformation, without renunciation or betrayal, into a visual object valid in itself. Or, if nothing more, its use as such. (The crisis of the word and its reinforcement with plastic ingredients, advocated by Apollinaire and Marinetti, is, although parallel, another story.) Cinema or television, for example, which often feed on literary products, limit themselves to synthesizing or reducing into images the complexity of plots and characters and, therefore, paralyze the reader/spectator's intuition and, in the long run, his or her imaginative unfolding. Or, in another sense, they limit themselves to interviewing authors, dramatizing their biographies, or debating their virtues in monologues or talks that are more or less lively. On the other hand, museums and monographical exhibits, in the majority of cases, invent anecdotal or conventional referents (furniture, glasses, a typewriter), editions, translations, or manuscripts. The exhibit offered by the *Círculo* has, then, two objectives: 1) to present the life and works of Mercè Rodoreda, inserted into her historical context, as one of the most internationally well-known contemporary peninsular novelists, to the public of Madrid; 2) to rehearse, within its possibilities, its conversion into

a visual object. In fact, Rodoreda allows this type of experiment for many reasons: 1) the intensity of her life, sentimentally and, at the same time, historically heartrending; 2) her ability to seduce the camera and the amount of photographs remaining, some of them by eminent photographers; 3) the diversity of her fields of research, ranging from the novel, the short story, Dantean sonnet, journalism, and the theater, to painting; 4) the number and variety of editions and, especially, translations, even to the most remote languages; 5) the relative interest provoked by her figure and literature in the plastic arts. The exhibit seeks to take advantage of this complexity. To do so, a minimal set has been built around the display cases and panels; it is divided into three parts, drawing together and overlapping the historical context, the active dialogue, or lack thereof, between it and the novelist and, finally, her private life. Or at least her literary private life. And to fill them, not only the materials already established by tradition have been brought together, dispensing with the merely anecdotal, but also elements strengthening the visual element have been included: paintings, some of the most significant illustrations, posters, and a mannequin. I don't know whether to say "chiriquiano", dressed in the clothing worn by the actress Rosa Novell in the opening of one of her plays. Materials that have been completed with the showing of the movie version of *The Pigeon Girl* and of two videotapes, one of an interview done for TVE by J. Soler Serrano, and another of *La senyora Florentina i el seu amor, Homer* [*Mrs. Florentina and her Love, Homer*]. I would like to thank those who made possible the exhibit and, along with it, the catalogue that seeks to explain it and, in a way, perpetuate it. Also the *Círculo de Bellas Artes* and its executive team, who took up the idea with enthusiasm; the *Fundació Mercè Rodoreda*, the *Institut d'Estudis Catalans*, which, from the first moment placed the richness of its archives at our disposal; special thanks go to its librarian, Laia Miret, and its technical secretary, Marta Viñuales, the *Program Catalunya Hoy*, the *Generalitat de Catalunya*, and, more specifically, Joaquim Triadú and Pere Arifó, who, with their persistence, have managed to make the idea a reality. Lastly, thanks go to those who have shared this adventure with me: Carme Arnau and Marta Nadal, for their efficiency and dedication, and Jaume Benabarre and his people, for the fine quality of the display. And, last but not least, thanks to Rosa Novell for her theater arrangements, and to M. Berta Morán, who, a couple of years ago, started the initiative.

Joaquim Molas

Three images of the writer

The interviews held with Baltasar Porcel in 1966, in Montserrat Roig in 1973 and with Dolores Oller and Carmen Arnau in 1980, of which we present some extracts, offer an image of Mercè Rodoreda at three key moments during her literary career: moments of the beginning, of plenitude and, finally, of public recognition for her ambitious and universal work.

Mercè Rodoreda, or Lyric Force

The writer is a short woman, on the thin side, with a seemingly weak constitution. Her features are of a correct beauty-fine, rosy skin, a high forehead, with three or four long hints of wrinkles. The nose, a bit curved; eyes, blue. A very important aspect weighs down her face, her whole figure: her hair, entirely white – I've been told that it was already like this when she was thirty – now her hair is short and wavy. She is dressed entirely in black; the contrast with her face is sharp. Her stockings are also black, that sort of fishnet with embroidered arabesques, which appeared a couple of years ago in revolutionary fashion. Black skirt, black jacket with big lapels. And a flamenco-type blouse, white with large, dark freckles that clamor together at the neck to make flounces.

Overall, a mixture of repose and nerves, an appearance that goes from innocence to firmness. Probably the fragile feminine appearance given by the hair, eyes, and those bursts of laughter camouflages the electrical charge that Mercè Rodoreda carries inside. Which often manifests itself in the passionate density of her accent, in her heavy look, in the unquestionable confidence that, one would say, she has in herself. Exactly in herself: in the wisdom and strength of her instinct, both human and literary. Because when she leaves this area and gets wrapped up in general ideas, she is watered down. Her, the protagonist of her own life. Lyricism is born from her, and she is bursting with it; made into writing, it rides in a style of rapid iridescences, beneath the simplicity of which lies a pulsing vein of life, longings, of elegy-not as an end in itself, but as a creative catapult.

—You have written novels and short stories. With which genre do you think you have gotten the best literary results? Which of the two expressive mediums works better for you?

—I don't know... That goes in spells. My book *Vint-i-dos contes* [*Twenty-Two Stories*], published, I think, in 1958, was begun in Bordeaux in 1945 or 1946. I hadn't written a single line in years. I had just come from one of those travels *au bout de la nuit* during which writing seemed to be a terribly frivolous occupation: the flight from Paris, on foot, with incredible spectacles-fire in Orleans, the shelling of the bridge of Beaugency, with carts full of the dead... Two years in Bordeaux, living... At the end of the war I wrote the first short story for a Catalan magazine that was put out in Mexico... It was like I had never written. I did the others without knowing where I was going, with stubbornness, with a sort of fidelity to the vocation of my adolescence. It was like trying to walk after having had a broken leg and a cast. The book is very uneven.

—What was your state of mind during that literary beginning again? Perhaps also a time of recovery of life?

—The world from before the war seemed unreal to me, and I still hadn't recovered. And what a long time it took me! Everything was burning inside, but imperceptibly it was already becoming a bit anachronistic. And this was, perhaps, what hurt the most. I couldn't have written a novel even if I had been beaten. I was too

detached from everything, or perhaps too terribly tied to everything, although that might seem paradoxical. In general, literature made me want to throw up. I could only tolerate the greats. Cervantes, Shakespeare, Dostoyevsky... I am sure that I have never been as lucid as I was then; maybe because I ate very little. And I stopped writing short stories.

—Why?

—Not from horror of literature, but because little by little my right arm became paralyzed. I could sew – I made my living that way – do all of the housework, whatever, except write. When I picked up my pen, my arm hurt, my fingers locked up, and I kept dropping the pen. This lasted for four years. That's when I began to write verses. Since I couldn't get a long, expensive treatment, I just went along like nothing was wrong. I wrote the verses, even without knowing how to use the machine, on a typewriter lent to me by some friends who had returned to Barcelona. I typed the letters with one finger. In the end, the pain left, just like it had come.

—And you returned to prose...

—To short stories, but I had to be careful, because it excited me enormously; I wrote for three hours and, depending on how, I had to spend three days in bed – a disaster. In 1954 I went to Geneva. I started painting, following Klee, like a crazy woman. I had to do something that I liked, along with everything that I had to do for obligation, because I'm sure that, if I hadn't, they would have had to lock me up. Now that I haven't painted in a long time, I realize that I did some very nice things. It seems impossible.

—Particularly biographies, memories fascinate me. Let's continue. And now came the novel, didn't it?

—Yes, and to write one I need a long time. And especially a lot of tranquility. Until six or seven years ago, a little by chance, the necessary conditions hadn't come along. I write, in reality, inspired; inspired well or badly. But understand: I don't mean that I spend the day next to a harp. But to get started, I have to wait for a moment of grace. Before, the novel has been more or less writing itself, I have walked it along the shores of the lake, taken it to the cinema... Then I start to read books, which, for reasons unknown to me, are stimulating – *Saint Augustine's Confessions*, *Ulysses*, especially the end, among others... And one fine day I get up and start to write desperately. I end up in bed half sick. After writing *The Pigeon Girl*, I spent almost a year with some heart problems. There are chapters of that book, surely the freshest ones, that I wrote six or seven times.

Baltasar Porcel
Serra d'Or, March 1966

The Poetic Breath of Mercè Rodoreda

Mercè Rodoreda has the carriage that our parents still call that of a "lady," in which haughtiness, distance, and a balanced tenderness mix together under a layer of apprehension and

irony. Her skin, tanned by the summer sun, stands out beneath extremely white hair. Her face is still beautiful, and they say that in her youth she was very pretty. While we eat at La Puñalada, a restaurant of memories and longing for a Barcelona that no longer exists, I watch her small hands and their gestures. Her neck is on the short side, and a shining fish, its head pointing down, marks the beginning of her bustline. This delicate figure, who slowly, under the weight of confidence, is opening to me the memory of her life, hides a firm character and an uncommon energy. Her smile, a half-smile – which at times bursts into a resounding laughter, like a bird in the spring – and her nostalgic air, her eyes, which reveal a deep, rooted sadness, lead me to think that Mercè Rodoreda perhaps takes excessive pains to hide her presence from the world.

"When I was nine years old, my grandfather had a stroke, and my mother wanted me to stay at home to help her. I didn't go to school anymore. And I never learned to divide, because I hadn't learned that. All of my life I have been sorry that I wasn't able to study. Next to my house there was a residence for university students, and when I was fourteen or fifteen, I went up to the terrace of my house just to watch them read or study as they walked in the garden. I envied them a lot. My adolescence was fairly solitary. I was an only child and didn't have any friends. I only read and read. I never had anyone to help me or guide me. I started to get in contact with the world of literature thanks to Puig i Ferrer asking me if I had a novel. I gave him *Un dia de la vida d'un home* [One Day in the Life of a Man], and then he introduced me to the Club dels Novel·listes, where Trabal, Pere Quart, Jordana – whose novel, *Una mena d'amor* [A Sort of Love] impressed me greatly – all went. They had discussions, and talked about literature. They were very cultured people. And during the Republic there was a real Catalan life, a more brilliant one. People got in contact quickly. I don't know what would have been of all of those writers if things had gone differently... I mean, instead of going into exile and having to begin again. We read a lot and we were up on the new European and American literature. Later, all of this disappeared and we were dispersed. When I returned for the first time after the war, in 1948, Barcelona looked depressing, sinister. The people walked along the street sadly, oppressed..."

Mercè Rodoreda is still a beautiful woman, whom the imperturbable force of time, like the erosion of the wind, has worn away. But what is most unsettling is neither the serenity of her beauty, nor the sadness in her eyes, but rather her enigmatic smile, distant in time and space from those around her. As if she jealously guarded a whole life full of secrets which, transfigured, flower in her works behind the mask of poetry.

—What is the most important thing in a novel?

—It is very difficult to answer that. A novel has to reflect reality. But it has to have a fantastic, unreal part. And it has to be poetic. There are novels by Dickens that seem current, the beginning of David Copperfield, for example. How much poetry there is in it! The style is important, and not the anecdote, but rather the form. I don't believe in the message – when a novel is good, it is not necessary to put it in, it's there.

And the details are also important. One must choose the ones that are most in agreement with the characters. A novel can't be written in an afternoon. It is a long process... And to give the feeling of time, one of the marvels of Proust.

—When I read *Dubliners*, especially the short story "Dust and Ashes", I realized that there was a relationship between *The Pigeon Girl* and the Joyce of his short stories.

—I liked *Dubliners* a lot!

—What authors have stimulated you the most?

—That's hard to say. I have read so much! Woolf...

—Of *The Years*, for example?

—Yes, Woolf is extraordinary in *The Years*. Also some short stories by Mansfield; *Wuthering Heights*, by Brontë, *Alice in Wonderland*, which serves for learning to write with your head.

—Do you agree with the romantic idea that it is necessary to suffer in order to write well?

—It is always better to have suffered in order to be able to write. A happy person is someone who has no history. Although suffering is very relative. I, anyway, have a very hard time, I sweat ink. It took me seven months to write *The Pigeon Girl*. Two years, not in a row, for *Camellia Street*. Afterwards, I am physically exhausted. I even get sick and have to get into bed.

—What do you prefer, your short stories or your novels?

—I don't know... I would have liked to have written a novel that had the tone of my best short stories, "A Leaf of White Geranium." I like some parts, and especially the end of *The Pigeon Girl*, which is as good as "The Man and the Moon" or "The River and the Boat".

—Let's go to a more personal subject. Are you afraid of death?

—That is a very serious question. In theory, if one is aware, it is as frightening to be born as to die. But the thing is, you aren't aware when you are born. And just the act of being born is something tragic. Death – what shall I say, dear? – is something as fatal as a summer storm in the middle of the month of August. Whether you are afraid or not, you go.

—And of getting old?

—No, getting old worried me at forty. Then, I had a crisis. Afterwards I got over it, and now I don't care about getting wrinkles or getting old. As you get older you get further away from the problems of personal beauty and you dedicate yourself exclusively to looking not at yourself, but outside of yourself. Besides, I have famous precedents about this getting old. Faust sold his soul to the devil, and you see where it got him.

—Do you feel religious?

—No, I feel Christian, not Catholic; although I may be on paper, like everyone in Spain. But I don't practice.

—But do you believe in God?

—Yes, and at difficult times I have spoken to Him, and he has always helped me.

—How are your relations with people?

—Difficult, because I am afraid of people. This explains my solitary temperament. But in spite of this, I believe that the world is full of good people.

Montserrat Roig

Triunfo, September 1973

"I've Always Been a Literary Animal"

In her house in Romanyà de la Selva, Mercè Rodoreda talked to Dolors Oller and Carme Arnau about her literary world.

D.O. Tell us something about your style...

M.R. I don't know. I could use that classic saying "style is the man"... No, I think one important thing is to adopt an indirect style. If you write describing the feelings or emotions of your characters, you don't see them. But if you make them talk and explain themselves, then you see them better, they can mean more things.

D.O. Do you read poetry?

M.R. I've read a lot, but the thing is, I go through phases. To read poetry you have to be in a kind of poetic state, I don't know how to put it, it's very personal. I've read a lot of poetry and I think it teaches you to say things in a way that makes the style interesting, because, as I said a moment ago, the way of saying things is very important, it's everything.

C.A. And when you were living here, were you already a poetry reader? Did you use to read Catalan poets?

M.R. Well of course! Verdaguer, Sagarra, Guimerà... I spent hours at home, up and down, reciting verses aloud: "Vinyes verdes..." and Carner. Carner is important in my way of writing and very important too for all of the writers of my generation. He did great work, Carner is an important figure, he remade the language, more than Verdaguer. Verdaguer put many Catalan words into circulation, but Carner even more so. And Riba, I was also a reader of Riba, although he's more difficult.

D.O. In Mirall trencat [Broken Mirror] you say that the novel is a literary pleasure, a desire to surpass oneself...

M.R. Of course. It's a need to step out, to express yourself. It may be due to having been an only child, of being very quiet in my house, with no-one to play with. But I have to say that if I hadn't been an introverted person, I might never have turned to writing, or if I'd had the gift of conversation – because when you talk, what you say remains said, and you can't rectify it – but when you write, you can always keep improving what you say, you tear up pages and you say it better and better, and you like it more each time.

D.O. You mean, giving pleasure to oneself?

M.R. Yes. And stepping out of the house, out of an atmosphere, getting out... opening a door.

C.A. A liberation? Do you think the novel can be considered a catharsis?

M.R. Yes, that's it. Novels are a catharsis.

D.O. In your novels, the central figures are always women. Is this part of a feminist approach?

M.R. No. I think feminism is like a rash. In the days of the suffragettes it had a meaning, but in the present day, when everyone does what they want, it seems to me that feminism has no meaning.

C.A. When you began to write, didn't the fact of being a woman create any kind of problem for you?

M.R. On the contrary. I've always considered that a woman has more advantages than a man: They have more consideration for you, they find

you more charming, more doors are opened for you... I have the impression that if a woman is intelligent, is important, she can't be stopped. They can chase after her, try to clip her wings, but there's nothing they can do. Besides, the role of the woman, who, after all, is the mother of the man, is important in the world, much more important than the role of the man.

D.O. *But in your novels, the woman is always at the mercy of the desires of the man...*

M.R. Yes. But that's a fatality. That's how things are, and you can't go against them. It's like the fact that it will always be the woman who will have the children. You can't do anything about it, it's something natural.

D.O. *In any case, in your feminine characters, the, let's say, passion of love is always like a stone slab that falls on top of them, a suffocation; it's never lived as an exaltation, but as a kind of misfortune, lived with resignation and suffering.*

M.R. A woman in love automatically submits to the man.

D.O. *Is your story "The Salamander" an example of this submission?*

M.R. I've always said that "The Salamander" represents a guilt complex.

D.O. *Can you explain that a little?*

M.R. No, the guilt complex of "The Salamander" can't be explained.

D.O. *Why, is it too metaphysical, or too personal?*

M.R. Because it's too personal.

C.A. *Incidentally, you also had a period when you devoted yourself to painting, didn't you? Do you still have the pictures?*

M.R. Yes, I went through a stage where I was crazy about painting. But I began to take myself seriously and I had to drop it, because I saw that I would have had to devote more time to it and writing novels would have gone out of the window. While it was fun, it was very good, but afterwards I had to drop it because I had to make a choice, and I chose literature.

D.O. *The Honorary Prize is an acknowledgement of this dedication. Were you expecting it?*

M.R. No, it was a surprise, because I wasn't even aware there were rumours about it, and as in the previous years people had said perhaps, perhaps not, well, I wasn't counting on it at all. And at four o'clock Sales came up to me saying "You've got the Prize." But I didn't expect it. What's more, if we have to compare Coromines and myself, Coromines is an important figure.

Carme Arnau - Dolors Oller
La Vanguardia, 2 July 1991

The Historical Period of Mercè Rodoreda

In the prologue of the novel *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], published in 1974, Mercè Rodoreda reveals her predilection for certain subjects and literary motifs and manifests, as well, a certain distance from what she defines as "my historical period". The paradox between this

reserve and the use of the possessive (avoiding more neutral forms such as, for example, "the period in which I have lived") is only apparent and explains itself in the justification added immediately: "I have lived it too much."

Certainly everyone lives in a historical period and, in some way, belongs to it. But when someone confesses, reversing the terms of the belonging, that s/he has lived the corresponding historical period "too much," she is admitting an intense, intimate relationship more than an inevitable acceptance of the conditions that have determined a life. Conscious of this, the author affirms next that personal experience can be transformed into literature because "a novel is, also, a magical act". This is a way of defining the particular relationships between the literary works and the interior universe of those who write. Of those who write, the definition says, almost without knowing to what extent the weight of all that they have lived has burdened them.

Mercè Rodoreda lived intensely, even "riskily," as she declared to Montserrat Roig, and a large part of the intensity and the risk (not only metaphorical, but at times real) must be attributed to the weight of the historical circumstances that deeply influenced, both for good and for bad, her training as a writer and her entire career, during a life that was especially inseparable from a historical period: "el meu temps històric," meaning her historical period.

This was a weight shared with the other writers of her generation, and those of the previous one, those who lived through the war, or the wars, exile, and the postwar period. We can also follow in them, directly (in written memoirs, autobiographies, and letters), or indirectly or transcended (in novels, theater, or poetry), the traces of the same burden, which is present even when they are not explicit, or even when they are not deliberate. In the prologue of the last novel that Rodoreda published while alive, *Quanta, quanta guerra* [*So Much War...*] (1980), the author persists in remembering:

"Around the people of my time there is an intense flow of blood and deaths. Because of this great flow of tragedy, the war appears, perhaps sometimes more or less involuntarily, in my novels."

A sense of loss and the resulting nostalgia that accompanies it are also frequent among the writers who form a part of the "people of her time," since, as Rodoreda also declares in the prologue to *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], the weight of nostalgia only falls on those things that have been experienced intensely and that come to an end. These were generations which, it must be remembered, lived through the Republican era, an unrepeatable moment of political hope and cultural blooming. Because history, as Pierre Vilar said, is made up of that which some would like to forget and others can not forget and, in the light of postwar writing (that which embraces everything from the denunciation of the present to the memory of the past, elegy, or myth) the Catalonia of the 1930's holds a privileged place in the private territory of personal experience and in the general space of collective memory.

Certainly, the terrible consequences of the war and defeat have contributed to the idealization of

a period that was not without problems and conflicts, but which, above and beyond effective actions (of which there were many), represented for the majority a beginning. If it was not the motherland "born as we, her children, have dreamed", to use Josep Carner's words, it seemed that it could become that. Hence the feeling of suspension ("A hope undone / an infinite grief", as Pere Quart would say in *Corrandes d'exili* [*Couplets of Exile*]) and that of absolute, total loss that accompanies defeat.

Mercè Rodoreda suffered this loss, that of the Republican Catalonia. Not only the defeat of the war, but the complete disappearance of a world that had actively begun not long before. And she also suffered, directly, the German invasion of France during World War II, a new chapter of bombing, death, misery, and fear that had characterized the "general rehearsal with everything" which the war in Spain had, in large part, been. And she saw the transformations that changed the face and the map of Europe. So, she lived through some of the greatest historical events of the 20th century, and they had a crucial effect on each and every aspect of her existence. She could consider, in fact, that she had experienced them "too much."

The Republic

"I still remember that fresh air, an air, every time that I remember it, which I have never been able to smell again. Never again." – *The Pigeon Girl*, chapter XIV

When Companys, a few hours before announcing the proclamation of the Second Republic, proclaimed the Catalan Republic from the balcony of the Barcelona City Hall, on the morning of April 14, 1931, Mercè Rodoreda was twenty-two years old.

The immediate institutional process that involved the restoration of the Generalitat and the approval, the following year, of the Estatut d'Autonomia (Statute of Autonomy), opened a period that established favorable conditions for Catalan culture. It made possible the full development of the cultural infrastructures begun by Prat de la Riba and by the Mancomunitat (such as the Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, Institució del Teatre, etc.), the creation of new institutions (such as the Universitat Autònoma or l'Institut Escola), as well as the broadening of the platforms that had characterized Catalan cultural life since the end of World War I and during the decade of the 1920's. Making Catalonia official politically had a very positive effect on a society in which Catalan nationalism, pedagogical renewal, and cultural modernization went hand in hand. The intellectual and political classes bet heavily on playing the card of culture as a unifying force in a country continually submitted to political currents, as the events of October 6, 1934, and especially those following the military uprising of July, 1936, would show.

An example of cultural expansion can be seen, for example, in the area of periodical publications and editorial life, which had already gotten a big push from the proliferation of initiatives and collections of all kinds, ranging from the publishing of Catalan classics and the translations

of Greco-Roman classics by the Fundació Bernat Metge to sentimental novels, as well as universal literature from all periods.

Thus, publishers such as Llibreria Catalònia, founded in 1924, or Edicions Proa, would be joined in the 1930's by, among other initiatives, the novel collections of Josep Janés i Olivé ("Quaderns Literaris" and "Biblioteca de la Rosa dels Vents"), who would publish two hundred titles between 1934 and 1939. They were accessibly priced, combining the desire to recover the native tradition (new editions of authors of the 19th and early 20th centuries), the desire to put new names into circulation (Joan Oliver, Francesc Trabal, Xavier Benguerel, Salvador Espriu, Pere Calders), and the desire to spread foreign production, especially the most modern. Janés wanted to gain an audience for the novel, especially among the middle and popular classes, and to update it through translations done by professional writers. But these were principles shared by the rest of the publishers, as well. For example, Proa's collection "A Tot Vent," begun in 1928 and run by Joan Puig i Ferrer, published over a hundred volumes, and had a varied and eclectic group of authors, Catalan and foreign, on the payroll. Among the forty-five non-Catalan authors translated by the best pens were writers ranging from Walter Scott, Balzac, Zola, Stendahl, or Proust to Wilde, Duhamel, Schnitzler, Stefan Zweig, Alberto Moravia, Aldous Huxley or Jean Cocteau, as well as the Russian classics. It, in turn, had a varied, loyal public that allowed for large print runs in terms relative to the population of the time, as well as reeditions. Some titles are still emblematic, such as Josep Carner's version of Dickens' *Pickwick Papers*, or Dostoyevsky's *Crime and Punishment* and Tolstoy's *Anna Karenina* translated by Andreu Nin in their entirety and directly from Russian, which was uncommon among the majority of publishers at that time.

It is good to remember these novel collections because in them were published Rodoreda's first books, but the initiatives in the areas of poetry, theater, music, architecture, the plastic arts, and scientific or academic life were no less important, and also had their platforms for dissemination and their publications. And there were numerous collections deriving from the varied sphere of associations, including professional organizations, sporting or worker's groups, cultural associations, and women's groups, who all also published their bulletins (a profusion of bulletins and portaveus), generally appearing on a monthly basis.

The press played a fundamental role in Catalan cultural life during this period. In Barcelona alone, nine periodicals in Catalan, of various ideological trends, various highly intellectual magazines such as *D'Act i d'Allà* or *Mirador*, as well as emblematic newspapers such as *La Vanguardia* were published in the middle of the 1930's. *Setmanari de Literatura, Art i Política*, the most informed and cosmopolitan weekly magazine that the country has produced to date, was also published. So ranging from high culture, as represented by *Revista de Catalunya*, reappearing in 1934 and run by Josep-Vicenç Foix, to political satire (the most biting and polemical of which appeared in the weekly magazine *El Be Negre*), a wide range of periodical

publications allowed already renowned intellectuals (Carner, Foix, Carles Soldevila, Josep Maria de Sagarra, Maurici Serrahima, Josep Maria Capdevila, Joan Sacs, Josep Maria Planas, Rafael Tasis, Domènec Guansé, etc.) as well as the iconoclasts of the Grup de Sabadell (Armand Obiols, Francesc Trabal, Joan Oliver) or younger intellectuals (Joan Teixidor, Ramon Esquerra, or Martí de Riquer) to participate in literary criticism and cultural debate. A debate focused especially on the needs of a modern society that wanted to be cultured and European, and, therefore, on the new aesthetic models, the diversification of the literary market, and the forms of access to different sectors of the public. This debate took place both in specialized magazines and the culture sections of some periodicals (*El Mast* or *La Publicitat*, among others) that had prestigious groups of collaborators. A discussion, for example, as strictly literary as that which took place around the 1930's about the use and limitations of stream of consciousness circulated in magazines, periodicals, and tracts; and in Soldevila's prologue to one of his novels. And there was also the dissemination of Joyce or the translation of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, which appeared in Catalan only five years after its publication in English.

The cultured Barcelona from which Mercè Rodoreda emerged was the Barcelona of civilized debates and fierce polemics, of the writing of newspapers and writers' talks, of speeches by foreign intellectuals and crowded acts of protest. A city in which the intellectual class was at the same time close to the people and respected by them. Where foreign visitors were surprised that a figure like Pompeu Fabra, whom everyone called "Mestre" (Master) was recognized and greeted on the street. When Rodoreda spoke, during the postwar period, of the "Catalan Barcelona" that she had known, she was not referring only to the fact that the language was used naturally on the street and in family or work surroundings, but also to the existence of a Catalan civil and cultural life, an atmosphere that disappeared with the victory of Franco.

It was to this Republic of letters that Mercè Rodoreda wanted to belong (and succeeded in belonging to), less prepared than other women of her time, such as, for example, Maria Teresa Vernet or Rodoreda's friend in exile, Anna Murià, both of whom supported one of the most important women's cultural platforms in the early 1930's, the Club Femení i d'Esports de Barcelona (The Women's and Sports Club of Barcelona). But her desire to write and to participate in cultural life favored her incorporation into a world with which she quickly established a profound involvement. An example of this involvement was her journalistic activity, especially interviews with writers that appeared in the magazine *Clarisme*, as well as her children's stories in *La Publicitat*, illustrated by Avel·lí Artís-Gener, or some of her first novels, *Un dia en la vida d'un home* [*One Day in the Life of a Man*], *Crim* [*Murder*], or *Aloma*. This involvement is also revealed in her dedications to Josep Carner (and the influence of his translation of Carroll's *Alice in Wonderland* on her children's stories), responses and allusions to Francesc Trabal (in the three of her novels mentioned above), Joan Oliver, and Cèsar August

Jordana (the main character of *Un dia en la vida d'un home* [*One Day in the Life of a Man*] reads Jordana's column in *L'Opinió*, and *Aloma* reads one of his novels). In *Crim* [*Murder*], a parody written from the orbit of the Grup de Sabadell, all of the members of the group appear in code, as well as other representatives of cultural or scientific life. Rodoreda counts on readers recognizing them in the characters. In another tone, but in the same direction, the presence that Ramon Llull or Carner's poetry seems to have in the limited universe of the young main character of *Aloma* is also revealing.

The literary world that Mercè Rodoreda entered was also a world of complicity. Without the force and the drive that this world inspired, it would be difficult to understand her tenacity in continuing to write, despite all of the difficulties, during an exile that lasted more than thirty years.

The War

"What came, came, like something that was supposed to be very short." — *The Pigeon Girl*, chapter XXVI

In the two and a half years that the war lasted, Mercè Rodoreda was quite active in a civil and literary sense, and in the majority of her production of the period the two notions can not be separated. Her participation in the majority of initiatives carried out by intellectuals and in the platforms that they created to meet the demands of the moment was due also to her ties to the sector that played the greatest cultural role during the period.

At the beginning of 1936 the Club dels Novel·listes (Novelists' Club) had been founded by Trabal, under the auspices of Editorial Proa. This organization, which had a directive committee of which Rodoreda formed a part, was made into a broader body by Trabal himself, shortly after the military rebellion was quashed, becoming a body that brought together the majority of professionals of the world of letters. So, in a meeting at the beginning of August of 1936, the constitution of Agrupació d'Escriptors Catalans (Union of Catalan Writers) was agreed upon, and a letter was sent to the president of the Generalitat manifesting the group's support for Republican institutions and the government of the Generalitat. It was signed by the members of the founding and organizing commission, headed by Trabal and including Rodoreda, Joan Oliver, and Xavier Benguerel. The first of its presidents was C. A. Jordana, but Joan Oliver, Josep Leonhart, and Pere Calders also held that post. Among the functions of this association, made official at the end of August and immediately enrolled in the UGT (General Workers' Union), were that of organizing the publishing regime, organizing libraries at the front, and handling cultural propaganda in the press. It also collaborated with the collections of tracts for dissemination, such as that published by the Comissariat de Propaganda. Agrupació d'Escriptors Catalans owed a part of its long list of associates to obligatory unionization (in the homage to the International Brigades of October 1938 there were 180 affiliates, many more than those enrolled in the Grup Sindical d'Escriptors Catalans Syndical Group of Catalan

Writers of the CNT National Work Confederation – an anarchist trade union – but what could have simply been a union became a key part of the cultural scene thanks to its interventionist directive core.

In reality, it was the most effective initial platform for the articulating of the commitment of Catalan intellectuals. It made other, later initiatives possible, and filled the function of drawing together different sectors of the cultural map: institutional activities, such as those of the Conselleria de Cultura (Ministry of Culture – first headed by Ventura Gassol, then by Antoni Maria Sbert, and finally by Carles Pi i Sunyer) or the Comissariat de Propaganda, headed by Jaume Miravittles (where Rodoreda worked as an administrative assistant), those deriving from parties, especially the recently created PSUC (Unified Socialist Party of Catalonia), as well as those promoted by other organizations. Some of them were from before the conflict, such as the Associació Intel·lectual per a la Defensa de la Cultura (Intellectual Association for the Defense of Culture), founded at the end of 1935, which joined as the Catalan section of Alianza de Intelectuales para Defensa de la Cultura (Alliance of Intellectuals for the Defense of Culture), created in Madrid during the summer of 1936. Agrupació d'Escriptors (such as *Mirador*, in a new stage, *Moments*, or *Nova Ibèria*, which the Comissariat published in four languages), as well as by radio speeches and public acts. Rodoreda herself expressed this threat in one of the group's radio speeches (given almost daily until January of 1939), emitted on October 22, 1936 and published the next day in *Treball*, PSUC's journal. This fact is significant because the subject of the speech, "La dona i la revolució" ("Women and Revolution") is related to the controversial subject of armed female participation at the front lines, and the author took a position prioritizing other forms of combat. Without forgetting to place these words in the general context of defense:

"It is for Catalonia, especially, that we are fighting, for this immense spirit of unyielding Catalanism, for our language, which has been and is the most cutting arm of combat, for our University, for our culture, for a tomorrow full of hope in which the nightmare that we are experiencing will be a memory as vague for those to come as that of the last great war was for me. But we will honor all of the anonymous heroes who have fallen in the struggle, deprived of the gathering of its fruits, those who will have sacrificed their lives to give us victory."

From the first moment, the predominant intellectual discourse insisted that the defense of the Republic represented the defense of Catalan culture, not of one or another orientation, but rather of its very possibility of existence – the continuity of its tradition, language, and institutions. This idea presided over and placed the most reformist and status quo ideological and aesthetic initiatives on common ground; these included the conferences and war poetry readings

of the Casal de la Cultura, a place where Spanish refugee writers met; homages to classic Catalan and foreign writers; the collective presentation of the II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (II International Congress of Anti-fascist Writers), made in Valencia in July of 1937 in a session presided over by Pompeu Fabra; and the texts of Carles Riba read in international sessions of the PEN Club. Thus the joining of forces, unthinkable in the political arena, allowed the forming of a numerous and very active front in the cultural one, which manifested itself through diverse orientations and platforms that were at the same time complementary. This was a cultural front of intellectuals through and through, as clearly stated in the subtitle of the best weekly magazine of the period, *Meridà. Setmanari de literatura, art i política. Tribuna del front intel·lectual antifeixista* (Meridian. Weekly Magazine of Literature, Art, and Politics: Forum of the Anti-Fascist Intellectual Front), which appeared in January of 1938 under the auspices of the PSUC but with an editorial staff including Joan Oliver, who allowed a wide spectrum of collaborators and favored the most representative ideological and cultural debate of the period.

This front responded, also, to a politico-cultural need that had increased due to the serious consequences of the events of May, 1937 for Catalan society and the government of the Generalitat. The episode, which opened an irreconcilable breach between two sectors, the CNT and the POUM (Marxist Unification Worker's Party) on one side and the communists of the PSUC and the Generalitat on the other, implied a considerable loss of authority for the autonomous government, which produced a generalized discomfort. This was demonstrated by, for example, the *Manifest dels intel·lectuals de Catalunya* [*Manifest of the Intellectuals of Catalonia*] written by Carles Riba, published in the press and backed by many and very significant signatures. In terms of other things, it is also pertinent to remember that after the disappearance of Andreu Nin (POUM), who Rodoreda had met through the Club dels Novel·listes, no one dared to speak of him in public, except for Anna Murià, who wrote a cautious article in *Diari de Catalunya* praising his translations. The truth about Nin's murder at the hands of Soviet agents is still not entirely known, even today.

When the government changed at the end of June in 1937, Carles Pi i Sunyer entered the Conselleria de Cultura and became the driving force behind the definitive joining of the institutional sphere and writers, with the creation of the Institució de les Lletres Catalanes (Institution of Catalan Letters), the most prestigious body in the cultural life of the period, in the autumn of 1937. Conceived of as a platform for acting outside of political parties and unions, it was presided over by Josep Pous i Pagès, with Carles Riba as Vice President, and Trbal as Secretary; among its numerous members, secretariat, and collaborators were to be found the most valued personalities of the country in the areas of literature, language, history, and philosophy. The most prestigious figures (Pompeu Fabra, Jordi Rubió, Lluís Nicolau d'Olwer, Antoni

Rovira i Virgili, Ferran Soldevila, Joaquim Ruyra, Josep Maria Capdevila, or Gabriel Alomar) were joined by a core group that came from the heart of Agrupació d'Escriptors Catalans. Oliver and Jordana were adjunct members in the new body; Mercè Rodoreda joined as a part of the secretariat headed by Trbal and made up of Armand Obiols, Xavier Benguerel, Lluís Montanyà, and Anna Murià. Rodoreda handled the functions of collaboration and the correction of originals in the sections of internal relations, publications, and magazines.

The Institució de les Lletres was very active, embracing everything from high culture to outreach work. It broadened the range of literary prizes, which rose to eight modalities (including essays and journalism). It published books in careful editions, and recovered the prestigious *Revista de Catalunya*, rigorously put together by its head writer, Armand Obiols, who managed to bring it out on a monthly basis throughout 1938, in one of the most brilliant phases of its history. It turned the Biblioteques del Front (Libraries of the Front) into the wider-ranging Serveis de Cultura al Front (Cultural Services at the Front), which grew to number as many as 250 mobile libraries spread out among the various fronts in Spain, as well as publishing books for fighters and a magazine called *Amic*, which was very well edited, on which soldiers and military-age writers at the front lines, such as Artís-Gener or Pere Calders, collaborated. It carried out very specialized activities such as, for example, an innovative literary gazette radio programme that was emitted on Saturdays, as well as setting up a propaganda network abroad through correspondents in different countries with Republican sympathies.

Cultural activity was understood as a form of combat, as the editorial in the first issue of *Revista de Catalunya* reminds us, obligating intellectuals to set civilization against Fascist barbarism. A very real dichotomy in a city undermined by hunger and shelling, where waves of refugees arrived having lost everything, where it was necessary to create places in schools, camps, and dining rooms in order to take care of children. A place where construction and destruction went hand in hand. In only one episode of shelling in the middle of March of 1938, which caused many victims and a great deal of destruction, the University was destroyed and the headquarters of Agrupació d'Escriptors Catalans and Biblioteques del Front (which the eight students from the Escola de Bibliotecàries who prepared shipments had just left) disappeared.

In this context, and on the bright side of the balance, *Aloma*, winner of the Crexells novel award in 1937, appeared, published by Institució de les Lletres. It came out on the Diada del Llibre (National Book Day), which took place June 15, 1938, and represented the culminating moment of this period for Mercè Rodoreda. The book, announced with a great deal of publicity by Rafael Tasis in *La Publicitat* a few days before, was a success both with critics and the public, and brought its author recognition as a novelist. It was the only novel that she published during the conflict, but she did write about ten war stories, responding to the requests of organizations and periodical publications for pieces about the

historical moment. They appeared in various magazines – *Mirador*, *Moments*, *Companya*, *Meridià*, *Catalans!* – and she reserved the best, “En una nit obscura” [“On a Dark Night”] for *Revista de Catalunya*. This last was translated, along with “Els carrers blaus” [“The Blue Streets”], published in *Companya*, for the Parisian weekly magazine *Marianne*. She also wrote a novel about the war, *Les nits blaves* [The Blue Nights] for one of the Institució de les Lletres’ collections, but like many other of the novels by people such as Trabal, Benguerel, and Calders that were finished in the summer of 1938, and like many of the Institució’s other books, it was revised and corrected, but never published because of the conditions undergone by the graphic arts at that time (many people mobilized, power outages, and the lack of paper). In spite of everything, periodicals, weekly magazines, and other magazines continued to be published until Barcelona fell. The January issue of *Revista de Catalunya* was already composed and ready for printing.

At the beginning of the summer of 1938, the plenary session of this organization designated Mercè Rodoreda and Francesc Trabal as the representatives of the Catalan PEN Club to the International Congress of the PEN, held in July in Prague, where they were given a warm welcome. The speech, “Als escriptors del món” (“To the Writers of the World”), written by Carles Riba, expressed the extent to which Catalan cultural survival was being fought for in the war in Spain. The two delegates also promoted the first manifesto against the shelling of open cities made by a group of these characteristics. And they made friends with the most reformist group of Czech writers, among them Vladislav Vancura, who would be shot by the Gestapo in 1942. On the occasion of the Treaty of Munich in September of 1938, which led Czechoslovakia to a political crisis and obligated President Benes to go into exile, but which failed to prevent World War II, Trabal sent Vancura a message of solidarity, which was reprinted in the Catalan press in the middle of October. Rodoreda too, in the emotional radio speech “Jardins” (“Gardens”) broached the subject of the uncertain European situation through the memory and elegy of the gardens of Prague.

A group photograph taken around this time, September 27th, remains. It corresponds to the homage to Joaquim Ruyra organized by the Institució on the occasion of the distinguished writer’s eightieth birthday. In it, next to Ruyra, among other people, appear Carles Pi i Sunyer, Pous i Pagès, the poetess Clementina Arderiu, Riba’s wife, and the majority of the secretariat of the organizing group. All very dignified, composed, and (this is not a frivolous commentary) well-dressed: Ruyra is wearing a morning coat and Anna Murià, white gloves, Trabal is smoking his pipe, and Obiols is carrying a thick book, next to Oliver and Rodoreda. It seems that they are standing up to the circumstances, both inside and outside, as Ruyra, a practicing Catholic, had been threatened by mobs during the summer of ’36 and needed the Generalitat’s protection. In this photograph, Mercè Rodoreda appears very smiling, almost happy. It was still her world, although not for much longer.

Exiles, Fractures, and Survival

“And they began to leave. The shopkeeper below said, ‘Look, look, so many newspapers and so many signs... let’s go, let’s go! Go to see the world.’” – *The Pigeon Girl*, chapter XXXIII

Franco’s troops entered Barcelona on January 26, 1939. Three days earlier, a meeting had taken place at the Institució de les Lletres Catalanes, called by Trabal in the face of the need to handle the immediate retreat of the most committed writers, who left by different means of transport and in the library bus of the Serveis de Cultura al Front. As the historian Rovira i Virgili recalls in *Els darrers dies de la Catalunya republicana* [The Last Days of Republican Catalonia], which appeared in Buenos Aires in 1940, it was at this session that those in attendance promised, in a rather solemn manner, to continue their cultural work in any place and under any circumstances. The organization’s last meeting, before the majority of its members crossed the border, took place on January 27th, in a house near Figueres, Mas Perxés, in Agullana, one of the centers that took in the retreating political class. All of the writers put up there attended, Rodoreda among them. A few days later, and not without bureaucratic problems, they managed to enter French territory with their families through the Coll del Perrús. Some crossed the border through the mountains, in a sort of retinue, led by the rector of the Universitat Autònoma, Bosch-Gimpera, and the geographer Pau Vila. The elderly and children were distributed between a broken-down bus and the library bus.

This was, then, the first great cultural fracture; during the first postwar years a majority of the most representative intellectuals and writers were in exile and, among those who stayed, some joined the new regime (or had already done so from Burgos) and the only language allowed, while others were silent and waiting. They were silent because by prohibiting the public use of the Catalan language they were silenced by decree, and, consequently, reduced to an interior exile that they deliberately made into a moral position and a way of expressing their resistance to backing down. In a context marked by retaliation and fear (even a writer as moderate as Carles Rahola was executed), by purging at all levels, from primary education to the university, and by the suppression of all Catalan political and cultural institutions, silence was also a “vibrant” way to say things, as Joan Triadú would later explain in the clandestine magazine *Ariel* (1946).

Between the domestic situation, the diaspora, and the stagnation of foreign policy (which meant that, for example, the executive authority of the Generalitat in exile was practically concentrated in the Presidency, with Companys), the collective sense and the survival of Catalonia were to be found more than ever in its language and culture. They were threatened by the outside as well, by the need of the writers to survive, undergoing experiences that were not favorable for creation, they found themselves separated from their natural public, which was made inaccessible, with the exception of the exiled themselves.

In the area of strict survival and in the general context of Republican exile, it can be said that the

majority of Spanish intellectuals and writers were very lucky. Helped by refugee aid services (SERE and JARE) and by international bodies (among them an aid committee for Catalan intellectuals, made up of relevant figures in French culture), they avoided the French concentration camps which, without being for extermination, were devastating due to the terrible conditions in which the refugees lived. Not all of them could avoid them; the mobilized writers (Avel·lí Artís-Gener, Agustí Bartra, Pere Calders, Lluís Ferran de Pol, Joan Sales) were in different camps for a time. Some, who were unable to get out of them before the German occupation, were incorporated into the Companies of Workers, and from there went on to fill the ranks of the exiled Republicans who ended up in Nazi death camps. This was the case of Joaquim Amat-Piniella, who reflected his experience as a survivor in the novel *K.L. Reich*, or of Pere Vives i Clavé, who died by lethal injection in Mauthausen in 1941.

Refugees in France could not circulate freely (the obsession with having one’s papers in order that appears in letters of the period was constant and justified), and one of the efficient forms of aid was the creation of university residences by some representatives of the French intellectual and political class. These housed professors (entire seminars of the dismantled Universitat Autònoma), writers, doctors, painters, civil servants, teachers, and other people who, under this shelter, were able to leave the camps. Between 1941 and 1943, more than 800 Catalan refugees, among them Fabra, Riba, and Rovira i Virgili, went through that of Montpellier.

Mercè Rodoreda ended up at the first residence that was organized, that of Toulouse, at the beginning of February of 1939, thanks to the professor Camille Soula. She entered as a “femme de lettres” (“woman of letters” – this is how she was registered in the admission list), along with professors and scientists and many other writers, to be joined later by Artís-Gener and Calders, who had escaped from the Prats de Molló camp. She was there only a short time, because at the beginning of April she formed a part of the group that was moved to Roissy-en-Brie, near Paris, where one of the aid committees turned a youth hostel into a residence for intellectuals, with twenty spots for Catalans, managed by Francesc Trabal, which covered Jordana, Oliver, Obiols, Benguerel, Montanyà, Anna Murià, Guansé, Sebastià Gasch, Calders, and the artist Enric Cluselles, some with their families, later joined also by Bartra, who came from camp #3 in Agde, called “that of the Catalans.”

The correspondence of this period between the writers lodged in different centers, or that directed to the ex-ministers Antoni M. Sbert or Carles Pi i Sunyer, implicit authorities in the cultural organization of the early exile, reveal concern for both the personal and collective future. This appears in the effort to maintain the continuity of Catalan cultural life in exile, its only possible space, through projects of all kinds (among the first was *El Poble Català*, in Paris, or *La Revista dels Catalans d’Amèrica*). But the declaring of the war in September of 1939 and later France’s surrender and occupation by Germany brought about a new dispersion. A

numerous group of those housed in Roissy accepted an offer from the Centre Català de Santiago de Chile, and set sail on the Florida in December of 1939. Shortly afterwards, Bartra and Anna Murià got tickets to the Dominican Republic, the destination of others in exile (Sales or Joaquim Riera Llorca), which, like Martinique, was a stop on the way to Mexico. This last country took in the majority of refugees, thanks to the willingness of its president, Lázaro Cardenas. Argentina, Venezuela, or Colombia were other frequent destinations.

Thus the first rupture between those at home and those in exile was followed by a second fragmentation, which dispersed the writers between different destinations in Europe (basically France and Great Britain) and the Americas. The Latin American contingency was the most numerous, organized around the already existing Catalan cultural groups, which had platforms for dissemination and periodical publications; the majority of these were well established, and received a strong reformist push from the newcomers. Around these, in the early days, other initiatives to aid in cultural affairs and the publishing of books were generated. The incorporation of the writers into Catalan magazines in Santiago de Chile or Buenos Aires, as well as the drive that would later lead them to found new politico-cultural or strictly literary publications and various publishing houses (especially in Mexico and Chile), responded to the desire to continue culture activity and not lose the Catalan voice, despite anomalous circumstances of production and reception.

Those who remained for the moment (some for a long time) in France also acted at all costs, subject to all sorts of uncertainties about the future, moving from one place to another seeking visas, shelter, and work. Some prestigious figures were solicited by British universities, but these projects were blocked by the war. In a moving letter to Carles Pi i Sunyer in March of 1940, Rodoreda wondered about what would happen to everyone in a year's time ("what will have become of all of us?"). For the time being, she collaborated with her companion, Obiols, on *Revista de Catalunya*, which had reappeared in Paris under the auspices of the Fundació Ramon Llull. This organization, supported mainly by Antoni M. Sbert and made official thanks to the collaboration of some French intellectuals, was the most significant cultural platform of those created in France. It protected writers and plastic artists, and planned an ambitious publishing project, which was cut off by the advance of the war. *Revista de Catalunya* had a head council presided over by Pompeu Fabra and including, among others, Bosch-Gimpera, Nicolau d'Olwer, and Pau Casals, and an editorial staff whose members included Pous i Pagès, Riba, Rovira i Virgili, and Ferran Soldevila. Five issues came out between December of 1939 and April of 1940. The May issue, which was already prepared, could not be printed, as had happened with the January, 1939 issue in Barcelona. On June 14, 1940, the Germans occupied Paris, and within forty-eight hours the foundation's office was passed over to the General Consulate of Spain, although a large part of the archives were saved by the Basque government.

Companies would be arrested a short time afterwards, delivered to Franco's authorities, and executed in Barcelona on October 15th.

On June 12th and 13th, people abandoned Paris in a rush. The last ones to leave the Fundació Ramon Llull were Sbert, Rodoreda, Obiols, Pierre-Louis Berthaud, the organization's administrator-manager, and Maria Antònia Freixes, administrative secretary. They walked for eleven days in the crossfire between the two armies without stopping; they were shelled three times, spending many hours in trains that weren't moving, ten days in an abandoned house, and five more days in the woods. It was a nightmarish trip that Rodoreda described to Anna Murià in a letter from Limoges, where she and Obiols finally managed to arrive, and which inspired her short story "Orleans, 3 quilòmetres" ["Orleans, 3 Kilometers"].

After France's surrender and during the Vichy regime, Rodoreda went through some very difficult years, living from day to day ("dying from day to day," in her own words), first alone in Limoges and later in Bordeaux, where Obiols had been taken by one of the Groups of Workers created by the Germans. They underwent periodical shelling, this time from the Allies. Rodoreda went through "trials and tribulations", as she wrote to Anna Murià, with bad health and little food, doing sewing piecemeal for luxurious stores. This was the world of refugees, of the black market, of constant threats for Jews and the constant insecurity that would be reflected in some stories. She would later confess to Murià in a letter written from Paris in September of 1948 that she had thought of writing a novel about the world of those in exile during the occupation.

The end of the war, in 1945, also implied the end of the hope, widespread both inside and outside of Spain, that the victory of the Allies would also bring about the fall of Franco's dictatorship, or at least a significant change. Outside of Spain, those in exile saw themselves faced with the dilemma of choosing between an often problematic return (authorizations, the risk of imprisonment, etc.) and the relative personal safety that they might have built for themselves outside. In Latin America, the period between 1945 and 1947 was a crucial moment in Catalan publications and magazines, as at the same time the trickle of people returning to Spain began, becoming significant after 1948 (when Oliver, Sales, and Ferran de Pol returned) and lasting until the 1960's (Artís-Gener, Calders, etc.). There were some who never returned from exile in the Americas or Europe (Trabal, Jordana, Montanyà, etc.), or at least not to stay, among whom were two of the most emblematic figures of contemporary Catalonia, the poet Josep Carner and the musician Pau Casals.

Inside Spain, the rhythm of waiting and prudent sounding out could not continue without risking suicide, and would give way, beginning in 1946, to a new attitude revealed in a series of clandestine, semi-clandestine, and extra-official cultural initiatives (from literary sessions in private homes to the publishing of various magazines) expressing the desire for cultural recovery and continuity. And ties were established among writers in Spain and between writers inside Spain

and those in exile, which would not lose influence as such until the recovery (preceded by Editorial Selecta) of Catalan editions, difficult and cautious due to censorship, but which would imply slow access to public life. Access to it was undermined by the reigning official policy, which had relegated Catalan culture to the past, to folklore, and to limited functions that would not include a normal policy of translations until the 1960's. During the decade of the 1950's, favored by the relative liberalization of 1953, Selecta was allowed a less restrictive catalogue, and other publishing houses appeared, accompanied by the creation of some literary prizes. In 1955, Sales and Benguerel began in Aymà, under the direction of Joan Oliver, the collection "El Club dels Novel·listes" ("Novelists' Club," continued in Club Editor), which would have, in Rodoreda, beginning in 1962, a real cornerstone in the recovery of the literary market. But the 1960's, with the magazine *Serra d'Or* (1959, the result of a legal strategem that took advantage of the Concordat with the Vatican to found a cultural publication under the protection of Montserrat), the weekly magazine *Tele-Estel* (born in 1966 with the press law), Edicions 62 or Aymà-Proa, were another thing altogether, although still a far cry from normalcy. A simple example: the first periodical in Catalan did not appear in Barcelona until 1976, after Franco's death. Like so many other things.

With regard to France, the liberation, to which the Spaniards defeated in 1939 had undeniably contributed, improved the conditions for those in exile and, consequently, their possibilities for cultural activity. *Revista de Catalunya* was again published in Paris in 1947, back from Mexico, and Obiols once again took over its writing, as in 1938. Although only three issues came out, they reveal the same rigor as in the earlier period. Rodoreda and Obiols had installed themselves in Paris in 1946, but the main Catalan cultural centers were located especially in Latin America, and exile in Europe was much more dispersed, despite the presence of crucial figures such as Carner. During this period, Rodoreda wrote poetry, which she presented to the Jocs Florals (literary contests), completely recreated in exile and moving between Latin America and Europe. She published poetry and short stories in some magazines (*La Nostra Revista* or *Lletres* from Mexico, and *Revista de Catalunya*), but did not definitively undertake her literary career until she established herself in Geneva.

Rodoreda made various trips to Barcelona, the first in 1948. It didn't seem to her like the city that she had known: Catalan cultural life was publicly non-existent and the previous illustrious atmosphere had disappeared. The majority of those who meant something in Republican society were still in exile or did not have, as they had had before, a constant, visible presence. Even the greatest collective reference points no longer counted: Pompeu Fabra died that same year in Prada, Josep Carner could not return, Carles Riba, who had discreetly returned in 1943, exercised his influence from the shadows. Josep Tarradellas, President of the Generalitat in exile after Josep Irla, would not return until October of 1977. Rodoreda kept herself apart and equidistant from the core groups both inside and outside of Spain, although

she maintained personal contacts in Paris, Barcelona, and Geneva. She had relationships, especially by letter, with some writers (with Tasis and Carner) as well as politicians (such as Tarradellas), and later with her editor, Joan Sales. But even when she returned definitively, already established as a great writer, she would avoid coteries and would limit public relationships and participation. Her contribution to the cultural and linguistic recovery of Catalonia was of a clearly literary nature. First in the explicit desire to build a solid and lasting body of work, and later because her books, continually reedited, reached a large and varied public, the most difficult to reach in the conditions created by the postwar. The beginning of this stage of brilliant results took place in Geneva, when living too much (or simply surviving) no longer prevented writing.

When Rodoreda and Obiols established themselves in Geneva, the author's isolation was even greater. She based her communication with the outside world on correspondence, a correspondence that included Obiols, who was working as a translator for UNESCO and spent long periods in Vienna, where he would end up establishing his residence. Geneva was a turning point in Rodoreda's life. It was another exile, lived less in outside circumstances, more internalized. In a way, she exiled herself in literature, where she would distill all that she had lived through. During the final years in Geneva, she confessed to Josep Maria Castellet that outside history had stopped for her some time before, and that Catalonia was the four walls of the apartment where she wrote. This encounter appears in the splendid portrait that the critic dedicated to Rodoreda in *Els escenaris de la memòria* [*The Stages of Memory*] (1988). The period in Geneva and that of her definitive return to Catalonia, shortly after the death of Obiols in Vienna in 1971, were the author's most productive, the years when she reached her literary prime and achieved her greatest recognition from the public and critics alike. It was her best literary time, but she already spoke of her historical period in the past tense. Castellet said of the house that she had built in Romanyà de la Selva, in a solitary, elevated spot, that it was like a lookout over the country, favoring reflection and enjoyment. Already on the fringes of history. Or above it.

Maria Campillo

The Diversity of Mercè Rodoreda

Although Mercè Rodoreda has achieved universal renown in the field of the short story and the novel, she experimented with practically all genres and even took an interest in painting. In fact, she began her literary career as a journalist, in pre-Civil War Barcelona, and at that time she already felt very drawn to the theatre. She was also a notable poet during a brief but intense period of her life in Paris, where the most innovative painting also tempted her as a creator. All of these experiments, all of these dedications, considerably enriched her production.

The Novel and Journalism Marked by Humour

As in the case of so many other writers, Mercè Rodoreda's style is inextricably linked to the political climate she experienced and, although the Republic's environment of freedom and intellectual activity were driving elements in her career, the final outcome of the Civil War also meant an abrupt end to a time of learning and to all of her plans. In 1931, the year the Republic was declared, she became a resident student at the Liceu Dalmau, where she was to study Catalan grammar and spelling and to complete the education she had begun on her own, based on her extensive reading of works from such widely varied authors as Verdaguer, Maragall, Ruyra, Carner, Shakespeare and Zola. At the young age of 23, she entered a process of integration into cultural circles that can be divided into two stages: the first, from 1931 to 1934, was with the encouragement of Delfi Dalmau, the proprietor of the school, and was to provide her with training in the use of language as well as a platform for expression in both journalism (the weekly publication *Clarisme*) and literature (Edicions Clarisme and the volume *Polèmica*, published by the same company in 1934). The second stage, from 1934 to 1936, apart from projects with Dalmau, meant her introduction into the media and the most prestigious contemporary publishing firms (Proa, under the direction of Puig i Ferrer), and those with a large reading audience (Edicions de la Rosa dels Vents). This period also saw her admittance in 1936 into the Club dels Novel·listes, which brought her into contact with the day's most influential writers. This process of integration would reach its zenith in 1937 when, at the age of 29, Rodoreda won the Crexells Prize for her work *Aloma*, but as a result of the outcome of the Civil War, this period was abruptly terminated.

From 1931 to 1936 she showed herself to be a versatile author, producing works profoundly marked by humour, a hard, sceptical view of life and humanity, and a constant negation of love. This can easily be seen in her dialogue with Dalmau, *Estils*, in *Polèmica*, a key item in identifying the young writer who in future would rarely be so willing to speak openly of herself and of her work.¹ Here Rodoreda writes in a playful and down-to-earth tone about literature, love, marriage, philosophy and religion, and rejects Dalmau's philosophical and transcendentalist tendencies. Her writing is lively, intuitive and somewhat superficial, and humour is her best defence against sentimentalism, a defect she perceives as terrible and pathetic. The bases of her literary theory during this period can also be easily deduced from her interventions in *Estils*. Apart from being an escape route from an unsatisfactory family life, Rodoreda saw literature as a being a matter of patriotism, of service to Catalonia, a way of continuing the chain begun during the Catalan Renaissance and of contributing to the normalisation of a language and a culture. This goal made her follow with interest all of the literary production of the time, to seek

reconciliation in literary polemics, to proclaim the need for novels for the public at large and for more theatre in Catalan, and to defend the cultural initiatives of the Generalitat (the Government of Catalonia).

Multifaceted Journalist

Rodoreda's journalistic activities centred on the weekly paper directed by Dalmau, *Clarisme. Periòdic de Joventut, Art i Literatura* (October 1933 to June 1934), although she had already become familiar with the profession through three previous pieces of work. Two had been published in *Mirador*: "Parlant amb Maria Vila" ["Talking with Maria Vila"] (20.X.1932),² a first and only interview, in which she simply transcribed responses given by this theatrical actress, and "Vampireses d'ahir i d'avui" ["Vamps of Yesterday and Today"] (1.XII.1932), about cinema actresses. In 1933, the year after she had been admitted to the Barcelona Press Association, her piece "La llar del president de Catalunya. La muller i la filla de Francesc Macià en la intimitat" ["The home of the President of Catalonia. Francesc Macià's wife and daughter in private"], an interview with the family of the Catalan President, had appeared in *La Rambla* (23.I.1933). With this brief but interesting history as a journalist, she became an active writer at *Clarisme*. Of all her works here, of special interest are thirteen interviews that brought her into contact with many of the most admired contemporary writers: C. A. Jordana, Carles Soldevila, Miquel Llor, Sebastià Juan Arbó, etc.³ But Rodoreda continued to explore many other genres, including reports on cinema, travel writing, editorial articles, literary reviews, and some purely creative writing. She strove to be innovative; her writing is reflexive, at times meta-linguistic, and always contains a humorous note. The young writer profoundly admired journalists with a sense of humour, such as Jordana, who frequently made her laugh: "And for this laughter, I give my most heartfelt thanks to Mr. Jordana, because laughter is the one thing I like most of all."⁴ Humorous journalism had a prominent place at the time, and Rodoreda was familiar with the satirical publication *El Be Negre* and the section "Mirador indiscret" ["Indiscreet Balcony"] of the publication *Mirador*, and also practiced this style of journalism herself anonymously in the collective section of *Clarisme*, first entitled "Anti-Be", and later "Ta-bola."⁵

A Narrator for All Audiences

During this period, she successfully alternated a great variety of styles, writing quickly for all kinds of readerships, and her works began to appear in increasingly important media. In 1935, *La Revista* published "La noia del pomell de camèlies" ["The Girl with the Bunch of Camellias"], a tale whose main character is an old woman remembering her youth, a remote predecessor of Teresa Goday in *Mirall trencat* [*Broken Mirror*]. The newspaper *La Humanitat* published "Sol" ["Sun"] (4.VIII.1935), about the frustrations of a youth who sees his idealistic vision of life cut short. Also that year, "La tornada" ["The Return"], the tale of an adulterer who

rejects the idea of the existence of love, was published in *La Veu de Catalunya* (11.VIII.1935). In 1935, Rodoreda began contributing to a children's page in *La Publicitat*, illustrated and directed by Tísner (Avel·lí Artís Giner). One year earlier, she had won a prize for a children's story at the Lleida Jocs Florals literary competition, and by July 1936, the Barcelona newspaper had published sixteen simply-structured short stories in its section entitled "Una estona amb els infants" ["Time for the Children"], including "Les fades" ["The Fairies"], "La fulla" ["The Leaf"], "Les pomes trapasseres" ["The Nosy Apples"], and "El vaixellet" ["The Little Ship"]. In 1962 she made a proposal to Joan Sales that he revise and publish them, but the project never came to fruition.

Novelist

The novel was Mercè Rodoreda's primary genre and main focus during this period, during which she published *Sóc una dona honrada?* [*Am I an Honest Woman?*] (Llibreria Catalònia, 1933), *Del que hom no pot fugir* [*What You Cannot Flee*] (Edicions Clarisme, 1934), *Un dia de la vida d'un home* [*One Day in the Life of a Man*] (Proa, in the collection *A Tot Vent*, 1934) and *Crim* [*Murder*] (Edicions de la Rosa dels Vents, in the collection *Quaderns Literaris*, 1936). Also, as she said in her prologue to the latter work, by 1936 she had written *Aloma* but had doubts about its title. In addition to these works, there were three other projects listed on the back cover of the first: *Jo sóc* (*tot fent gatzara*) [*I Am (Causing an Uproar)*], a book of caricatures, *Lluna de mel* [*Honeymoon*], and *El que fa la fam* (*Barcelona-Buenos Aires*) [*What Hunger Does (Barcelona-Buenos Aires)*], on social themes. The four novels of her youth, of which the IEC Mercè Rodoreda Foundation is preparing a critical edition, show a single literary theory and vision of the world, expressed either humorously (to varying degrees and by means of different devices) or seriously. Another common factor is the fact that they are "hypertextual", that is, they imitate or parody other texts. The main theme of all four is the contrast between the idealisation of love (which has its origin in literature) and the crude reality of love relationships. The conclusion reached is always the same: the impossibility of love, an idea that served as a basis for her work during the post-war period. Additionally, these four works are a faithful reflection of the literary tendencies of the time and of what the young writer was reading, since she did not hide her points of reference and wished to continue a tradition, incorporating the most modern trends into her work (the humour of Francesc Trabal and Joan Oliver, and Jordana's irony and plays on words, in keeping with that of Josep Carner, among others).

Sóc una dona honrada? is intended as a psychological novel, along the same lines as *Laura a la ciutat dels sants* by Miquel Llor, the structures of which she simplified, and is centred on a failed attempt at adultery in an oppressive rural environment. This novel illustrates two psychological processes in which literature plays an important part, since all of its characters are fully aware of their literary roles and reflect on them: the heroine in the style of *Madame Bovary*

and her *Don Juan*. Rodoreda flees the tragic, and de-dramatises her main character, advocating the idea of the impossibility of love through the use of the grotesque and the humorous. *Del que hom no pot fugir*, also set in a rural backdrop, brings together and imitates two of the young writer's favourite works: *Solitude* by Víctor Català and *Jacó* by Joaquim Ruyra, serving as one step further in technical construction, approaching the interior monologue. More complex than the former, it shows influences from Freud and also from Sebastià Juan Arbó and his *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Rodoreda constructs here another story of adultery that finally causes unhappiness and results in the madness of the main female character, devastated by feelings of remorse.

Un dia de la vida d'un home is a parody of the Faust myth but also of love-triangle novels. Rodoreda confessed in the prologue to *Crim* that her literary reference has been *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, published by Francesc Trabal in 1933. This humorist of La Colla de Sabadell had parodied *Faust* just one year after all Catalonia had solemnly mourned the 100th anniversary of the death of Goethe, and Rodoreda thus joined those chipping away at the legend with a certain air of provocation. From the starting point of adultery that has failed because of a laxative ("vulgar elixir of youth"), Rodoreda, the anti-sentimentalist, showed once again how much reality differs from the great passions portrayed in books. As in her next novel, Rodoreda drew a singular humorous portrait of the era, making many references to contemporary political, social and cultural affairs. In *Crim*, she turned again to parody, this time of the crime novel, in order to express her world vision and literary theory in a casual and playful way: she deformed the formulas of the detective novel, filling them with absurd situations and archetypal characters (representing a social sector, a literary tendency or a moral attitude), showing the contrast that exists between the two perceptions of culture and life: tradition and modernity. Thus, the novel, in addition to being a constant denial of literary love, becomes a vindication of modernity, freedom, and naturalness in all areas of life.

During this period, Rodoreda sought public recognition through the prizes awarded by the Generalitat, and presented works for the Crexells Prize on four occasions: three unsuccessfully (*Sóc una dona honrada?*, *Un dia de la vida d'un home*, and *Crim*), and a fourth, when she won it in 1937 with *Aloma*. In 1935, she entered the competition for the Ignasi Iglèsies Theatre Award with her work *Sense dir adéu* [*Without Saying Goodbye*],⁹ a play that has not been preserved, and that was most probably the only one she ever wrote for this genre to which she felt so drawn. Anna Murià explains that, in 1937, Rodoreda and Trabal had had fun planning a vaudeville show, an anecdote that illustrates once again Rodoreda's sense of humour, even in time of war, showing just how accurate the magazine *El Be Negre* was when it described her as the "playful novelist."¹¹

⁹ Cf. Roser PORTA, *Mercè Rodoreda Humorista. Estils, la teoria literària i les bases de l'univers narratiu* (1931-1936), Mercè Rodoreda Award, 1998, IEC.

² Josep Maria CASASÚS, "El primer interviu en l'experiència fugissera de Mercè Rodoreda com a reportera innovadora", *Cultura*, December 1994.

³ Teresa MUÑOZ, "Entrevistes de Mercè Rodoreda a Clarisme", *Estudis de Llengua i Literatura Catalana*, no. 5, 1992-1993, and Anna Maria SALUDES, "Mercè Rodoreda periodista", *Serra d'Or*, no. 423, March 1995.

⁴ *Polèmica*, p. 32.

⁵ Roser PORTA, "Mercè Rodoreda i el periodisme satíric. *Clarisme* i *El Be Negre* (1933-1935)", *Serra d'Or*, no. 463-464, July-August 1998.

⁶ The news of the *Premio Casino Independent* awarded to "La sirenetta i el delfí" ["The Little Mermaid and the Dolphin"] was published in "Notes i notícies", *L'Opinió* (25.V.1934). This work has not been preserved.

⁷ Stories from Mercè RODOREDÀ, *Un café i altres narracions* [*A Café, and Other Narrative Works*], edited by Carme Arnau, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, IEC, 1999.

⁸ The first volume of *Novel·les de joventut* [*Novels of Youth*], which includes *Un dia de la vida d'un home* and *Crim*, was published in Roser Porta's critical edition of 2002.

⁹ A mention of this fact appears in the prologue to *Crim*.

¹⁰ Anna MURIA, prologue to Mercè RODOREDÀ, *Cartes a l'Anna Murià* [*Letters to Anna Murià*], Barcelona, Edicions La Sal, 1989.

¹¹ *El Be Negre* no. 163 (25.VII.1934).

Roser Porta

The Sudden Awakening of Mercè Rodoreda as a Poet

It is known that Mercè Rodoreda wrote poetry towards the second half of the forties. It is known that she was proclaimed the winner of the Natural Flower (the maximum distinction) in three consecutive Jocs Florals – Catalan Language Poetry Contest – (1947-1949), which earned her the honorary title of Master in the Art of Poetry (*Mestre en Gai Saber*). We also knew that during the same period, she published several instalments of sonnets in different literary publications, which were compiled at the end of 1984 in the review *El Marges* (no. 30) on the event of her death – in addition to a body of work, enlarged with a brief bestiary, which was first published in the *Revista de Girona* review in 1993 (no. 157). Yet in spite of this, the poetic side of the works of Mercè Rodoreda has passed virtually, not to say totally, unnoticed and unappreciated – disregarded by critics and unknown to the unspecialised reader. It has, without doubt, been eclipsed by both the considerable presence and magnitude of her narrative and the isolated and circumstantial diffusion of her poems. Neither should we overlook, why not admit it, the fact that this material was relegated to the margins by the author herself, from a certain point in time onwards. It is now the task of the researcher to rescue it, to order it and to present it with a structure which the author herself never managed to resolve; and it is for the critic to place these verses in their corresponding space, a space that is

not in any way inferior, either within the heart of Rodoreda's body of work, or in the recent history of Catalan literature. I have covered part of this trail for the purposes of studying and publishing the poetic works of Mercè Rodoreda, in particular her activity as a writer of sonnets. Here, with a few brushstrokes, I shall sketch an initial description, with a preliminary warning: we find ourselves before a lyrical poetry of great significance.

The stock of poetry deposited at the Rodoreda Foundation consists of approximately one hundred unpublished texts, including the definitive, or practically definitive versions and unfinished ones, in various degrees of editing, or, quite simply, outlines. Both the study of the forty-two known sonnets and the unearthing of the archive clearly demonstrates that, in the first place, Rodoreda produced poetry that was elegant, contained and well crafted, in which her debt to *Noucentisme* (a Catalan political and cultural movement at the beginning of the 20th century) – a realisation, ultimately, from the rising Armand Obiols (under the pseudonym of Joan Prat, his companion) and, above all, the influence of the teachings exercised by Josep Carner. Equally significant is the symbolist influence, principally from the French School (Mallarmé, Verlaine, Valéry) although with detours that lead to Carles Riba and Rainer Maria Rilke. Not forgetting, among these, an evident approach to Charles Baudelaire. Conceptually, it is lyrical poetry where the textual allusion (a profound reading of Homer, much of Ovid and much of Dante) co-exists with a strong tendency towards a diction of an elegiac nature, the result of a verbal adjustment of her bitter and painful or, to a lesser degree, melancholic world. Formally speaking, it is distinctive by the use of the sonnet as a dominant verse, to such an extent that the substantial and substantive part of her poetry wraps itself around this form and bases itself upon it.

Of particular relevance among Rodoreda's sonnets is "Món d'Ulisses" ["Ulysses' World"], a personal recreation of *The Odyssey*, on which she worked for several years and of which she only offered a few samples, and which finally ended up occupying the mythical space of unfinished or lost works. "Món d'Ulisses" is, at the same time, a work of learning and of consummation, a transversal work in the context of her snuous and intense poetic voyage; in it she aims to re-evaluate the works of old and at the same time capture the anguish of the contemporary human being. The Ulysses series, once established and ordered, comprises more than thirty parts, which can be read in the form of a diptych – the voyage and return of the hero –, by adopting the narrative sequence of Homer's epic work and interpreting what must have been the intention of Rodoreda. Using a technique of *masking*, by means of which the author takes possession of the characters, she offers to us in very brief monologues the destinies of the characters, their loves (almost like the Ovidian poetry of heroes in which these are self-proclaimed) and their deaths (occasions in which the author prepares a form of epitaphs). It is the emergence of what T. S. Eliot called the *second voice of poetry* (the voice of the poet addressing the public, taking on the appearance of the characters through the personifying force of the mask), a

voice that is channelled through a means of expression we call *theatrical monologue*. "Món d'Ulisses" thus constitutes a poem of very compact moral drama, with a characteristic tension reminiscent of Greek tragedy by virtue of both the game of masks and the succession of choirs and voices assumed. In the epicentre, the downfall or descent into Hades, which acquires, in our setting, its own emphasis, as the prosopopeia of the voice, in the first place, and as an allegory of the human condition, in the second place. The number of epigraphic sonnets (as we shall call them) is sufficiently great in order to be able to approach the book as a means of dialogue between the living and the dead, each subjected to an unalterable and fatal law. In this way, Mercè Rodoreda binds herself to such archaic traditions as those contained in the *Palatine Anthology*, while at the same time rekindles in the reader the memory of another anthology, namely *Spoon River*, by Edgar Lee Masters, works with which she shares methods and concept.

As far as the other sonnets are concerned, various categories could be established, above all in order to deal with the conditions of the thematic and structural nature, without losing sight of providing, as far as I have been able to, a chronological reference. Furthermore, all of this is affirmed by means of a formal solution which binds verses of major art (decasyllables and Alexandrines), on the one hand, with minor art (nearly always heptasyllables), on the other, constituting a true reflection of the different densities, in tone and subject, that exist among the poems. In fact, the major art compositions have great metaphoric and symbolic weight, which often confers upon them a certain degree of hermeticism. We are dealing with a fairly heterogeneous group, in which, above all, a vivid tendency towards intertextualism and a culturalistic note dominates (although always taking care not to rely on excessive Parnassians or rigid solutions): thus, the allusions to the Graeco-Latin tradition (Orpheus and Ariadne) co-exist, among other things, with interpretations of biblical passages (Adam, Holofernes or Thamar, to name but three), Dante (Paolo and Francesca) or Shakespeare (Ophelia, with whose presence she illustrates one of her recurring themes, death by water). Rodoreda continues to subrogate the lyrical voice in order to express her universe of love and death, but begins to appear here with the force of the primordial voice and the intransferable expression of *the self* takes shape. Thus, in the *suite* "Albes i nits" ["Dawns and Nights"], the lyrical subject of the writer flows for the first time and establishes its perspective; in other words, for the first time Rodoreda ventures to undertake an exercise in literary intimism, doing away with the safety net of the myth or the masking. In the beautiful movements of this masterly piece, Rodoreda captures without concessions the loss of belated love, verbalises the feeling of vertigo before desolation and solitude, and portrays to us the pained conscience of whoever feels himself crossing the threshold of old age. Paradoxically, the assumption of *the self* is produced to highlight the division of the being, the dramatisation of the flight and of the loss, of the emptiness and the vital exile. To paraphrase it: with a dark and secret desire.

On the other hand the sonnets of minor art are composed, in their two parts, firstly of a collection of sonnets which, generically, I call *intimistic miniatures* (owing to their fluttering brevity, bordering on the epigrammatic, and because in a certain way they consummate the emergence of *the self* for the view that *the self* places upon things) and, secondly, of a bestiary ("Bestioles" ["Little Beasts"]). There is a considerable evolution in these poems compared to the previous work. They represent a shift towards a formula that is more refined, more economic and lighter. The choice of the heptasyllable, as well as providing the natural modulation of the short verse, favours the simplification and the shortening process pursued by the author. The imagery becomes more synthetic and stylised, less crepuscular and complex; the use of adjectives tends to evaporate in favour of the substantive or, if used, this is done to appear elemental, descriptive and clear. The poem divests itself of hermeticism, it becomes concrete and even literal, enumerative. It is diluted, made less dense. This verbal divestment is not unconnected to a conceptual nakedness. Rodoreda frees herself of the tragic style – so present in the series of Ulysses and in all of the major art compositions – in order to delight in visions of soft, and even joyful, melancholy. She dwells on things – on the silence of things – and on the subtle nature of flowers. Or, as in "Bestioles", offers us a fresco through which a fauna of little animals, pets, insects and birds pass and take on a voice. This bestiary, written in early 1960 – in order words, coinciding with her personal treatise on fictitious botany in poetic prose, *Flors* [Flowers] –, is a clear expression of the synthesis and simplicity towards the inclinations of the final poetry of the Catalan writer.

The origins, not of the lyrical impulse – inherent to all of Rodoreda's works – but of its materialisation in verse have to be traced to Paris in 1943, still under the effects of what she herself called her *black period*. The poetry arrives, therefore, when she had barely got over the most painful and pressing moments of her experience as a war refugee – the impact of which not only shook and transformed her perception of the world, but even the very nature of her literature. These are moments in which she is submerged in a moral debacle which translated into a period of creative silence, broken once she is able to achieve a certain degree of stability in her day to day existence, by means of short narration (she rediscovers the genre in all of its enormous possibilities, yet this also allows her to resolve and substitute the practical impossibility of meeting the always excessively absorbing demands of the novel). This is the breeding ground in which Rodoreda's poetry gestates, the crystallisation of which is finally prompted by three fundamental circumstances of a different order: a health problem, a lover's quarrel and the intellectual stimulus from her dialogue with Josep Carner.

The first of these circumstances may appear banal, yet is fundamental: for four years, Mercè suffered from an illness that caused paralysis in her right arm; her fingers became numb and, as a consequence, she was unable to hold a pen: it was impossible for her to write. Throughout these four

years, her poetic ambition took shape: she manages to get a typewriter and compose verses: all of her verses are typewritten. However, perhaps great literature requires more profound and weightless reasons, of a less prosaic nature, which naturally exist too. In fact, the difficulties of subsistence in this context of post-war Europe and her delicate state of health were crowned by a romantic crisis that affected her with enormous virulence and led her to a psychological brink: "All of me is a living hell," she admitted in a letter to Anna Murià, her confidant of the time. The tension arose from a conflict with Armand Obiols concerning a visit which, on 19 September 1946, Montserrat Tratalba paid him, her husband, in Bordeaux. In spite of the fact that they did not meet, the anecdote had the effect of exposing the ins and outs of the complex love affair between the two intellectuals. Rodoreda found herself placed between the two fronts of a distressing internal dialectic: on the one hand, feeling used by a man with whom she had shared her exile (hurt in pride) and, on the other, seeing her co-existence with the man she loved become endangered (hurt in love). I do not wish for it to seem gratuitous to insert the affective trigger at this point: however, the truth is that, with the exception of a few sporadic signs, the chronology fits in with perfect timing.

I referred to a third trigger, the stimulus she encounters in Josep Carner, with whom she developed a deep friendship during her exile. The Catalan writer must be attributed the fact that the poetic awakening of Rodoreda was, as well as a sudden one, a plethoric one too. Part of the Ulysses poems (in addition to the extraordinary *suite* "Albes i nits" ["Dawns and Nights"]) was submitted to the judgement and rigour of Carner, who requested part of the responsibility – considering guidance an imperative, as he informed her by letter: "I am unable to act before excellence other than by exigency." Thus, the exchange of letters they indulged in between 1947 and 1954 centre around a principal issue, the sonnets, which converts this correspondence – prodigious in comments and because of the meticulous display of corrections that Carner proposes – into an official document of the poet of such value that it becomes almost obligatory to include it in the appendix of any edition of Rodoreda's poetry.

Thus urged by a sum of stimuli, limitations and concerns, the narrator goes down the hazardous route that I have traced, in the full bloom of life (at thirty-seven) and with the skills acquired and the refined style of the experienced writer that she has now become. However, almost as abrupt as her irruption is her abandonment of this aspect of her work and its subsequent sinking into the oblivion in the mid-sixties. Although it is true that the determinant reasons for it have now disappeared and that she now enjoys a certain degree of stability, fundamental to understanding this break without continuity is the emergence, with the force of a torrential rain, of a raging need to narrate, the urgency of resolving a narrative microcosm and to shape what will become her new strategy in order to approach the narrated word. It is at this point, almost one after the other, that *The Garden Across the Border*, *The Pigeon Girl* and *La mort i la primavera* [Death and the Spring] appear, in addition to some of her emblematic short stories.

Excepting the later examples of the bestiary, at the end of the day an enjoyment between chapters of novels, the author consciously sidelines her poetic activity in order to answer the call of what was her maximum ambition, the long genre, the novel.

When Mercè Rodoreda decided upon written verse, she chose the complexities of the sonnet in an absolute manner and without hesitation, in a decision, I would say, of a programmatic nature. She subjected herself to a significant double demand: firstly, form; later, the rigour of two intellectuals of great renown, Obiols and Carner. Consequently, we are not talking about the incursion of a *dilettante*, and this is corroborated by the not inconsiderable volume of her total output; very much to the contrary, the writer ventured to take on the risks of an inflexible ambition, staking all the machinery of her creative talent. She got involved with enthusiasm and determination. In literary terms, Rodoreda's strength of character was such that she immediately achieved excellent results as a poet and, above all, very soon knew how to produce a surprising diction of her own, with that difficult characteristic of the intransferable poetic voice. In the other extreme, her experience of life favours the moral density that flows from her lyrical poetry, and perhaps the scenes from the descent into hell may today seem before our eyes like a perfectly symbolic expression of her journey to the Poem: she vigorously enters this common space that Homer established for the Occident and she associates herself in this way, without any complex, to the long tradition that leads to Virgil and to Dante Alighieri, to Joyce and to Broch. The sonnets of Mercè Rodoreda are perhaps the product of a well-defined period in her life, and, in their key moment, even a specific one; however, time – correcting the marginality to which until yesterday they were confined – shall bestow upon these works a predominant space, alongside her short stories and the major novels.

Texts to illustrate the article

1 (From "Món d'Ulisses")

Plany de Calipso

Jo veig la teva terra nua i roent, deserta,
vora la mar en fúria sota un penya-segat,
el teu palau de pedra com una boca oberta
i l'erm on bronz la vespa i on famejà el ramat.

Jo sóc allò que es deixa, allò que fuig i passa:
l'oreig entre les fulles, l'estel que ha desistit,
el doll que riu i plora i aquella tendra massa
dels xuclaments que aturen un instant més la nit.

T'he volgut meu per sempre, cansat de mar i onada,
segur en la meua carn, corba i mel exaltada,
estranger que t'entornes cap a la teua mort.

Ara voldria ésser lleó que juga i mata
o l'olivera immòbil en son furor retort,
però al pit m'agonitza un escorpió escarlata.

2 (Published in *Le Journal des poètes*, Brussels, July 1949). Translation by Émile Noulet

Penelope

Du large, la brise amère le temps me compte,
La mer et son abominable cri!
Le miel, dans la jarre, s'est épaissi
Et les bourgeons que tu laissas font ombre longue.

Brillant ruisseau! Ta soie blanche
Sera la lune de mes nuits!
Chevet de mon repos, l'arbre équarri
Etend encor comme une idée de branche.

Farouche, seule et gorgée d'amertume
Je fais et défais la toile absurde,
Du néant, araignée hallucinée.

Un goût d'amour monté jusques aux lèvres
Meurt aussitôt comme une goutte brève
Au bord de la dernière fleur qu'elle a penchée.

3 (from *Ciclo Mayor*) Unrhymed translation by J. L. Gili

Enchanted flock of sheltering shadows,
the ultimate night begins within a great pool of
stars pure realm, space throbbing with dawns
three golden nails crucify the vault of your skies.

The land that gave me birth is far and appears
dead:
a flower by the edge, a trace in the sands,
and over the blue water a breath of gentle breeze
which brings,
look of shredded pearls, the morning mist.

Beside the water and by a tree my weary heart
rests, a vermicular rose like ardent snow sets itself
on the sad deserted shore of my body.
All is complete oblivion. No defense is needed
for the brief sigh that I am in the icy calm
of this fearful frozen mass of silence.

4 Translation by Abraham Mohino Balet

La Luna

El furtivo que huye delata
—de sangre, de amor demente—
y falsifica la plata
del pez acorazado de escamas.

Convierte en nácar los cristales, mientras
inunda de frío azul
la hiedra que vive en el muro
el agua lisa como un vientre.

Sobre un pétalo se extasia
carcomida de melancolía
en su exilio beato.

¡Espejo de la noche rotunda!
Testa blanca y errabunda
del primer decapitado.

5 This unpublished sonnet, in fact a first draft which Rodoreda later discarded, has the double documentary value of being a very early example of her poetry and one of her rare incursions into Spanish.

Jardines al pasar

(En una larga calle de París, cerca de los inválidos)

Jardines entre tapias, y la torre
que, como un árbol más, su sombra inclina
sobre el recinto en cuyo seno corre
un rumor fresco de agua vespertina;

taller en que el silencio caviloso
trabaja a torno el aire de una ausencia,
la espuma de cristal de su reposo,
su mirada cuajada en transparencia:

no pisará mi pie vuestros umbrales,
ni mi mano llamando a vuestra puerta
hará temblar al eco en sus nidales,
que, si mi paso eriza en sorda alerta,
aduerme en anchas ondas otoñales
la frágil paz de la avenida yerba.

París, Septiembre 1943

Abraham Mohino Balet

Painting, Collage, Writing

Between Paris and Geneva, for almost a decade, Mercè Rodoreda attentively followed the painting of post-war Europe and used it as a guide for her own creations. From the end of the forties until the end of the fifties, she practiced collage and painting in watercolour or gouache quite intensively. Her dedication was not without ambition. She even considered exhibiting the results in a Paris art gallery, and for a time pursued the idea of publishing one of her texts with images of Miró. This woman, who always took great care over her appearance, would later comment that she had spent many more hours in the Louvre than in front of the mirror.

These were the years during which she was unable to return to writing novels. During her exile, she had already written short stories and poetry; however, a form of somatic paralysis now prevented her from picking up a pen or typing, although it did not prevent her from sewing or painting. Her plastic art closely follows the evolution of Miró and Picasso, the surrealists and Klee, and is cognizant of the new post-war figurations by Dubuffet or Josep M. de Sureda and his ghost-like visions. It consequently takes the form of a small but significant universe of figures and colours.

This plastic art, which never materialised into anything but creative experiments, bears a close relationship with the birth of the new Mercè Rodoreda, the one that would emerge from Geneva. After leaving Paris in 1954, Geneva and its closed world signified the definitive starting point for the novels that she wanted to write and how she wanted to write them. Almost all the ones she completed – and even the one she did not, *La mort i la primavera* [Death and the Spring] – are conceived and begin in Geneva, around the same time, at the end of the fifties. One of the first was what over time would become *The Garden Across the Border*. It contains a literary approximation, which is almost unique, to those years of painting

and collage. She began it in the first half of September 1959 (and finished it in December 1966). She had already managed to publish a collection of short stories, *Vint-i-dos contes* [Twenty-Two Stories], written during her first exile, in France, but writing had become difficult for her for some time now. Now, in 1959, she could return to writing. The painting of the former years was now behind her.

* *The Garden* begins with the recollection of the narrator, the gardener, of one of the owners of the house, Feliu Roca, a painter of the sea who repeatedly confronts the water as a motif; more than a motive: as the soul of his canvas. An artist in the classical sense, as the author of the gardener comments: "He had done exhibitions in Paris and I believe he is known in Barcelona and has earned a lot of money with this mess in blue. He painted it in all manners: calm, crazy, with high waves, with low waves. Green, in a shade of fear. And grey, in a shade of the clouds. Seascapes. He said that he painted seascapes and his friends told him he had to do stains: that this was what the Americans liked best. They made fun of him and told him he that there were already too many painters that had painted the sea, and the boy... [...] He told me: it is harder to paint this blue beast than looking after flowers." Feliu Roca exhibited a large canvas, measuring five metres, the way the Americans liked them, but without success; his work belonged to another period.

There is also another type of painter, the fleeting image of the plastic artist that Rodoreda might have been. We are at the beginning of the third chapter: "Miss Eulalia had become a painter. She painted in a strange way. She even painted people, but they were small and always far away. She also painted flowers. She did them the way they were, she counted the petals to make sure that none were missing, yet, in spite of this, they did not look like real flowers. I don't know if they were more beautiful or less... it was something that could not be explained. Like colours, which seemed as if they had light within."

Unlike Feliu, Eulalia would not fail, but will hurt her to part with her paintings; her attitude is close to that of Dubuffet, dirty art and its ambiguous relationships with the market, art that Rodoreda followed and admired. In the light of these subtle plastic formulations of the post-war, the art of Rodoreda is set in her narrative. It is another art on paper, since this is what she did in plastic art: works on paper, paintings and collages, which she coloured using watercolour and gouache techniques.

The Garden Across the Border can be interpreted as an allegory of the art of colours and forms. Here painting has a totally subsidiary role, a subtle relevance in the theme and structure. Painting and looking after a garden are comparable acts and attitudes. Thus, Rodoreda, like so many 20th century writers, expressed a desire to change the hierarchies between the high and the low culture, or rather, between culture and nature, an objective that says much of the aesthetic radicalism of her literary project. It is also her way of connecting, in the same project, literature and painting. She would employ the same expression as the gardener, "real flowers", to entitle some of the *Flors* [Flowers] that she was also writing during

this period in Geneva.¹

Another novel she had also begun writing was what would become *Mirall trencat* [Broken Mirror], where the collage technique would become a literary form. A form desired for a long time, which she achieved after this, often intense, plastic period. A form that had fed her imagination from her youth, from the age of collage expanded by the new art of the 20th century, cinema and its editing.

In fact, the work sequence that would stimulate her during a year of concentrated dedication to painting, in 1953, in Paris, was as follows: cinema-painting / collage-reading-painting / collage-writing. This is perceptible in another one of the letters to Obiols. It is Monday. On Saturday night at the cinema she saw a programme about Méliès, in which *A trip to the moon* was shown. The film stimulates her imagination, the sense of the fantastic that had always attracted her and which she would end up making her own in her exile, throughout all of her books. The following day, Sunday, she produces a collage and starts to think about an exhibition. At night, she finishes *Mosquitoes*, by Faulkner.² Later, she is able to go back to the initial, scarce, writing notes that she had begun four days before.

Rodoreda often spoke about cinema. This is demonstrated in some of her prologues, the profound footprint of the short story "Tarda al cinema" ["Afternoon at the Cinema"], the precursor to *The Pigeon Girl*, her correspondence with Obiols and, in short, her entire work. She spoke less about painting; although she did so often in letters, always to Obiols, when he had already moved to Geneva and when she was still in Paris. She used to visit the Louvre and its tradition and had discovered the work of Klee in her visits to galleries and her immersion in the contemporary art revealed at the end of the Second World War. She knew how to look, how to listen and how to capture spoken language.

She commented upon a Joan Miró exhibition in 1953 in Paris in the following way: "He has done the following: he has chosen a motif and he has repeated it, exactly, but with different colours six or seven times." Meticulous and aware, she adds: "Later, he [Miró] discovered this type of thick cardboard that we had at the Lindeman camp.³ He makes several filigrees with this cardboard. There are holes, he makes paths, he produces shapes by burning it. It has the head of a dead person and the eye sockets are two real sockets, made by applying a red-hot iron to the material. Then he cuts it up in an uneven fashion, producing edges, he paints a few bits of nonsense on it, he places it between two thick panes of glass and it can be used to place on a piece of furniture and makes it look nice. It has a picture with a very abstract figure, but with two very distinct testicles: they are blue in the middle and encircled by a blurred black stripe and placed where they should be. Later he produced, above all, decorative art, that is to say, for lampshades. It has a dark blue frieze, some four or five metres in length, all shaded in black and covered with circles of luminous colours. Using Lindeman cardboard, he has produced a form of dolmen over a wooden base with Chinese motifs. It has a head of stone, the stones you find when you walk around his

country house: astonishing. And there is a real find: a pitchfork, with wooden spikes: he has decorated the handle, but it would have been nicer if he had not touched it."

She concludes: "I still haven't written a novel. Last night, to warm up I read *En souvenir de barbarie*.⁴ The time to write is approaching; the plastic arts and the reading are pushing her towards this.

The following day, she writes to Obiols again: she produced a collage and then another one, a variation: "I have both of them on the cooker and, every now and then, I look at them. I have signed them and everything. And I shall repeat them with different colours [...]. One has a grey background and the other a red one. I have given them figures without arms, and just by looking at them you feel a kind of crazy happiness". But there is even more: "In the morning I started writing: quite good. I am happy when I see that I can write. [...] I took *Geneviève*, by Gide, off the shelf. I think it will be useful to me now." However, the pull of plastic art is still present. Four days later, after the *Méliès* film, she produced a fifth painting and writes: "I already have a style and a world of my own."

She continues to think about exhibiting her work and explains her way of working: "All of my paintings are based on that figure that looks like a bottle. The one I did yesterday has two figures, a large and a smaller one, placed side by side. They are dark grey, and the face and the plinth used as their base I cut out from a page of *Elle* in which there was an enlarged coin with a portrait of Queen Elizabeth. I made the eyes and the mouth red and the hair, which look like arms, are the same colour as the body. On the head I put a straw-coloured basket full of wild mushrooms which represent fruits, greens and purples: the background of the picture is a very soft yellow green. Astonishing. Today I will do the same figures with a weighing scale on the head and, on the weighing scale dish, red fishes. And, on the floor, a basket full of fish."

Throughout July 1953 she would make fine appraisals of the paintings of Duffy, vivid descriptions of the Louvre⁵ and discuss the collages. Finally, she starts writing "easily, as if it were the most natural thing in the world". A postscript: "Painting was one of the callings of my youth: either to have a fashion house, or have a farm full of chicks." She continues painting and the intention to exhibit remains alive, however, albeit slowly, she is writing once again. Writing would always be a more intense objective: "I write few novels and it's wrong of me. My future is in writing." She is forty-five years old and she has not published a book for fifteen years, since 1938.

Also for Julio Cortázar, an indirect correspondent of Rodoreda, Miró's drive during those post-war years provided a stimulus. Cortázar, temporary translator and proofreader in Geneva, had met Mercè Rodoreda in one of his stays at the city of Rousseau, as a collaborator of Obiols. The letter is addressed to him, Juan Prat to Cortázar. She was still painting, and the future author of *Rayuela* had received an errand from her that he was unable to fulfil: "Tell Mercedes that I could not get the paper in the Bon Marché (I think I already mentioned this to her in another letter, but I'm not sure). They no longer stock this

brand, the bastards." He wants to see his friends and encourages them: "In Paris there is a fantastic exhibition of the ceramics of Miró and Artigas (Did you see the photos in *L'Oeil*). They're wonderful, and you should come to Paris if nothing else to see them (and to visit us while you are here)."⁶

The writing had gradually returned, but, as we see through Cortázar's letter, Rodoreda was still painting even in 1956. However, this very year there was to be a decisive change in her world, which had become so small since her move to Geneva, where it could almost be said that she only had one reader, Obiols, a very good reader at that, but him only: in 1956 the way opens up for her to publish once more in Barcelona.

One of her short stories, "Carnaval" ["Carnival"], wins an award in 1956. She returns to Barcelona to collect the award and then makes an excursion to the Costa Brava, the scene that will produce *The Garden Across the Border*, where she will pour out part of her experience in plastic art.

Another major award from the reestablishment of national publishing, the Víctor Català award, will be awarded to her for her collection *Vint-i-dos contes* [*Twenty-two tales*] the following year and this is published in 1958. From this point, not without difficulties, the Rodoreda as master of her own literary style is reborn, with a world that is hers.

After some years of literary paralysis, during which her hands could not hold a pen or type in order to produce a novel, yet allowed her to sew, cut out papers and make collages or hold artist's crayons and tubes of colours, she was once again given what she most feared she would lose, the discipline of writing, of producing works.

In any case, the dedication – self-taught, as always – to painting and collage was not time wasted. As she comments, not without irony and a certain distancing, thanks to these she found a style and a world of her own. Her plastic images open the doors to *The Pigeon Girl*, *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], *La mort i la primavera* [*Death and the Spring*]... which arise from her study of post-war painting (Dubuffet, Sucre) and the renovators of the century (Picasso, Klee, the surrealists, Miró).

By this I do not mean that the plastic art of Rodoreda is independent from her literary work. But I do not consider that this has been mere pastime either. Or that, in a century dominated by the interrelationship of creative genres and the attempts of writers, filmmakers and plastic artists to break and entwine creative and communicative barriers, Rodoreda's works on paper (paintings in watercolour and gouache and collages) is so removed from the works, also on paper, that she wrote. No, they definitely form part of her world, which is also the world that has been made visible to us.

Rodoreda's interest in plastic art appears in perspective like one of her most intimate interests, from her youth, as she herself commented. Perhaps it is related to the collective conditions created by the first urban modernity, in the thirties. Rodoreda was a young modern who most consciously created her own personal image, both internally and externally. Her liking for the forms of fashion and dressmaking – she had thought of

fully dedicating herself to this during the difficult years of her first exile, when she did not know how to face the future – could also be a form of creative expression. She followed the impulse that had always come to her, of the girl without studies who reached literature through one of the new professions of the age, journalism, which allowed her to enter modernity.

However, from 1947 onwards, she was often ill and could not write; she experienced painful circumstances, she was an exile and could not publish her short stories and poetries other than in a few reviews for exiles; furthermore, she did not want her new books to go round the exile circuit exclusively, she wanted normality, even in spite of the Franco regime. She was often blocked by so much pressure. And she started to paint, to look into her interior, to exorcise her demons, to give form to the new post-war world. In order to be able to return to what she considered paramount, writing novels.

The composition and experimentation of forms is, when all is said and done, one of the most valuable legacies of the literature of Mercè Rodoreda, parallel to the configuration of the modern Catalan novel and of a similarly modern literary language. A novelistic form and a language that are absolutely personal to her and, at the same time, to so many; so many that made it necessary to translate it into all the languages they did. If she could not write, what could she have done that would not have distanced her from her objective? Read, but above all never stop creating. This is how the discipline of plastic art came to her. Through osmosis, through receptiveness, through empathy. Through artistic will.

⁴ Letter from Armand Obiols (Joan Prat), 15-1-1960. All Rodoreda's letters quoted in the text are addressed to him and were written between 1953 and 1960; they form part of the Mercè Rodoreda Foundation (FMR). In this letter, Obiols advises against using the title *Flors* [*Flowers*] or making any allusion to the writer Henri Michaux. "I would prefer 'Elements de botànica' [Elements of Botany], or something similar – 'Botànica per a innocents' [Botany for the Innocent], 'Flora increïble' [Incredible Flora], etc." Rodoreda ends up calling it *Flors de debò* [*Real Flowers*] and compiles this prose in the volume *Viatges i flors* [*Travels and Flowers*] (1980), made up of two parts, the *Viatges a uns quants pobles* [*Travels to a few towns*], written in Romanyà de la Selva, and *Flors de debò*. I analysed the time sequence for the conception and writings of Rodoreda's work during these initial years in Geneva and the order of publication in *Mercè Rodoreda. Un retrat* (Edicions 62, 1996; first edition: Empúries, 1991), pp. 9-18.

⁵ 6-7-1953. On the *Méliès* film: "It is very amusing. The inhabitants of the moon are a kind of thin men who walk in a shrunken way and jump and, if you strike them with a stick, they explode and disappear into thin air. And the journey in a carriage through the sky is fantastic. The most sensational thing is the form and movements of the horse. And it has some great tricks, for example, a man – *Méliès* – who pulls off his head and throws it in the air, and he repeats this many times, because every time the man has a head again and every time the head becomes stuck on a musical stave and the heads are the musical notes." On the Faulkner novel: "[...] contrary to what I told you when I had just started reading it, I liked

it very much. Clearly it is not the later Faulkner, but it is already a Faulkner in the way it insinuates, it shirks, it takes and leaves the lives of people. He has an exceptional memory and he does not deviate any of the characters and all of them do what they *inescapably* have to do" (the italics are hers).

³ Refugee camp near Bordeaux, where Obiols (Joan Prat) was one of the people in charge in 1943. Mercè Rodoreda at this time lived between Limoges, a town near Bordeaux, and Bordeaux.

⁴ Marcel Mouloudji, Gallimard, 1945. Mouloudji (1922-1994) was a polyhedral artist. He was known above all as a *chansonnier*, one of the most significant of post-war Paris, where he returned to the stage the songs of Jacques Prévert and Boris Vian (he sang *Le Déserteur* in a theatre on the same day as the fall of Dien Bien Phu and the song was banned). He also wrote songs and stories, the latter being of a commemorative nature. He painted, performed theatre and from sixteen was a star of French cinema.

⁵ 10-7-1953. Rodoreda has not returned to the Louvre since December of the previous year and tells of the impression it had on her to see in one go *La Gioconda*, the works of Ucello, Tiziano, Veronese, the new acquisitions of the dancers of Degas, Rubens ("everything is colour and smooth paste and roundness: dizzying"), Van Eyck, Memling, Rembrandt and the Dutch school: "There is so much that I no longer know what is new and what is old or whether I have seen it all before. I was disconcerted. By the time they closed, everything hurt me [...]. However, before leaving, I went through the Egyptian hall as I did not want to miss glancing at the Pompeii frescoes downstairs."

⁶ Letter from Julio Cortázar to Joan Prat, 3-7-1956. The original is deposited at the Joan Prat Fund, FMR. Published in Julio CORTÁZAR, *Cartas 1937-1963*, ed. Aurora Bernárdez, Madrid, Alfaguara, 2000, p. 336.

Mercè Ibarz

The Theater of Mercè Rodoreda

The attraction to the theater that Mercè Rodoreda had throughout her life, and her narrative style with so much dialogue, could be said to have begun before her birth, with family biographical information that seems to be almost a premonition or predestination. The courtship of her parents, Montserrat Gurguí and Andreu Rodoreda, took place in an amateur theater company. Even after marrying, and after the birth of the future novelist, they continued to cultivate the romantic dreams of their youth: Montserrat, to become a professional actress (or singer), and Andreu, to become a successful playwright. This led them to take lessons in declamation at the Escola Catalana d'Art Dramàtic (Catalan School of Dramatic Art), run by Adrià Gual. To these unmistakable and revealing signs, one could also add the news, documented like the previous information, that at the age of three the future writer knew by heart all of the names of the most

outstanding actors and actresses, in general, of European and especially Catalan theater. She had learned them from the photographs, some of them autographed, in the albums that her family had at home. For example, we know that at the age of five, she had a small role in the show of the Catalan version of the American comedy by Paul Armstrong (*The Mysterious Jimmy Samson*). The memory of that performance as an actress was so fond that years later, in 1958, she used it as the plot of a delicious short story, "The Bath," which she included in *Vint-i-dos contes* [*Twenty-two Stories*], in which Mercè Rodoreda's family and she herself appear. It must also be added that, during that golden childhood and until her adolescence, her grandfather Pere Gurguí and her father often recited or read poetry or plays aloud during evenings just for the family or with neighbors and friends. This was a common occurrence in the houses of the Barcelona and European bourgeoisie of the beginning of the twentieth century. In various interviews, Mercè Rodoreda abandons herself to her memories, and names some of the playwrights that she had heard recited at home: Guimerà, Rusiñol, Benavente...

Since the biographical album with photographs from various stellar moments of the life of Mercè Rodoreda, *De foc i de seda* [*Of Fire and Silk*] exists, we can see in many snapshots from that house with a double yard in Sant Gervasi what a spectacular, and, one would add, a bit histrionic atmosphere the future writer grew up in. In every image of the inside of the house there are curtains that perfectly limit the scene presented. And the dining room, with its enormous glass windows – doesn't it seem more like a perfect set for putting on one of Ibsen's plays than the *salle à manger* of a private home? The snapshots in plain air are real plastic pictures. Four nymphs (Mercè's mother, young Mercè, and some friends) pose like consummate actresses around a fountain. Without a doubt, it must be recognized that Mercè's childhood, thanks to the creative and dreamy capacity of the Gurguí Rodoreda family, was in a perpetual state of "marvel" until she was twelve years old, as the writer explained. Surely this living between continual stupor and enchantment left an indelible mark on her character.

When the second Republic was barely declared, in October of 1932, the young writer published an interview with the theater actress Maria Vila in the magazine *Mirador* (20.XI.1932). It seems like a coincidence, but surely it was still a trace of the family influence. Her adherence to the theater genre became even more evident, and she herself confesses in the prologue of her fourth youthful novel (1936), *Crim* [*Murder*], having written and presented a drama, *Sense dir adéu* [*Without Saying Goodbye*] unsuccessfully for the Josep Iglésias Award of the previous year. It is true that about seventy candidates entered that contest, some with more than one play; among them there were also already successful playwrights. In fact, Mercè Rodoreda never stopped alluding to the theater, to "her theater", in her correspondence (some of which remains unpublished) with different people during her exile: with Anna Murrià, with the writer and editor Joan Sales, and with the painter, her friend Susina Amat.

Within her narrative work, especially in the short stories, but also in her novels, Mercè Rodoreda had already shown signs of certain "contaminations" of genre. For example, she had no hesitation in including next to her short stories a pair of short plays. I am referring to "Living Day to Day" and "Magnolia Park," included in *Semblava de seda* [*It Was Like Silk*]. The first was a dialogue between three ladies of the Barcelona bourgeoisie, as they are having tea at five o'clock in the afternoon on July 18, 1936. In their conversation, it stands out that the husband of one of them has written, by surprise, a play that is about to open. But the date of that encounter conditions the real course of their lives, which, as stated in the stage direction placed at the end of the dialogues, informs the spectator of the death of the three women, each under different circumstances, due to the beginning of the civil war. On the other hand, the also single-act "El parc de les magnòlies" ["Magnolia Park"] sets in motion a subtle plot of coincidental encounters in an imaginary public garden, full of symbolic magnolias, which shows us once again the disenchanted and painful congenital torture that Rodoreda knew how to find in almost all love relationships. The briefness of the piece does not exclude the presence of a group of characters of various ages and social classes, each of which underlines from his or her point of view the ephemeral duration of the sentiment of love. And it is just the image of the splendid whiteness of the magnolia (which, as soon as it is cut, turns black) which emphasizes the subject and the content of the piece.

A few years before the death of Mercè Rodoreda, a part of her works were taken to the stage (1979). And they were short stories (except for "Viure al dia" ["Living Day to Day"]) which led to a stage opening: "La sala de les nines" ["The Doll Room"], a performance created from the selection of some short stories; real theater monologues. The idea belonged to Araceli Bruch, director and actress of the company "Bruixes de dol", which then asked Mercè Rodoreda for a dramatic text to be performed at the Festival Internacional del Teatre de Sitges (Sitges International Theater Festival) in 1979. Thus *L'Hostal de les Tres Camèlies* [*The Boarding House of the Three Camellias*], a dramatic comedy in two acts, with a title full of connotations, which seemed to call on the whole tradition of Catalan theater, from the Renaixença to the Republic, reached the public. There especially seem to be references to Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Apel·les Mestres, Ignasi Iglésias, and Josep Maria de Sagarra. The plot was a replica of an obsessive, recurring subject in Mercè Rodoreda: the often-tragic complexity of love relationships, with an ending that almost always does nothing more than underline the gulf that separates feminine and masculine psychology. The action, set in a boarding house in Catalonia, in a period when bandits were still around, takes place during the time stretching between dusk and early morning of a summer day. Between the walls of the old place, at a crossroads, a priest, various figures, and the three characters of the love triangle meet: Andreu, the keeper of the boarding house, Magdalena, his wife, and Camèlia, the servant-

mistress, as well as the keeper's aged mother, who has a symbolic and demiurgic role – to see and observe everything that happens around her, only through a mirror that she always holds in her hand. It seems that *L'Hostal de les Tres Camèlies* [*The Boarding House of the Three Camellias*] received a lukewarm reception from the critics and, according to Joan Sales, this circumstance led the writer to lose the enthusiasm for continuing to write theater. Yet nonetheless, among Mercè Rodoreda's papers, property of the Institut d'Estudis Catalans, there are various stage texts from before and after the piece that was presented in Sitges. Moreover, after her death, it was definitively confirmed that the theater had always been one of her preferred imaginary worlds, although she might have said a couple of times that she had always preferred to read plays rather than see them performed. Perhaps because of the feeling left from childhood that she qualified as absurd and which referred to the improbability that "when a door was closed on the stage, all of the walls trembled..."

The insistence on performing Rodoreda's stories took shape even after the writer's death, specifically with *L'estació de les dàlies* [*The Season of the Dahlias*] (Calixto Bieito, 1986, Teatre Adrià Gual). To the staging of her stories, the ballet *Aquí no hi ha cap àngel* [*Here There is no Angel*] must be added, inspired by the poetry of Mercè Rodoreda's works, with choreography by Ramon Oller and directed by Joan Castells (1992). In November of 1993, in the theater Tantarantana, Versus Teatre staged a narrative selection with the title of a mysterious story about which a masculine voice speaks to us, *En veu baixa* [*In a Low Voice*]. In 1994 *Paraules de dona* [*Women's Words*] was staged, with texts by our writer and Víctor Català (1869-1966), in Portugal and in Brazil. *The Pigeon Girl* has also been staged in Holland and Belgium (1996), in Paris (1998), and in Girona (2001), as well as her youthful *Aloma*, in L'Alguer, Italy (2000).

The greatest staging of her plays took place upon her death, and five theater texts ended up being published in the volume *El torrent de les Flors* [*Torrent of Flowers*] (1993), which includes the aforementioned *L'Hostal de les Tres Camèlies* [*The Boarding House of the Three Camellias*], *Un dia* [*One Day*], *La senyora Florentina i el seu amor, Homer* [*Mrs. Florentina and her Love, Homer*], *La casa dels gladiols* [*The House of the Gladiolas*], *Maniquet 1* [*Mannequin 1*], *Maniquet 2* [*Mannequin 2*].

The publishing and the staging of the plays went quickly. The first of them revealed a big surprise: *Un dia* [*One Day*] turned out to be the basis of the 1974 novel, *Mirall trencat* [*Broken Mirror*]. The plot, story, characters, place, and contents coincide absolutely with those of the novel. Except for a few name changes among the main characters and the theater effects that appear in some scenes, the novel gains in ambiguity and objectivity. The first version was surely the play, as there is a date on one of the two typed versions: April 30, 1959. This is a fundamental detail, because if an author decides to put a date on a work, it is in order for the date to be known. *Un dia* opened in Barcelona's Festival d'Estiu (Summer Festival), in the Teatre Grec, July 27,

1993; it was later programmed in the theater of Mercat de les Flors, from March 3rd – 27th, 1994. In the programme, it was presented openly as the direct forerunner of the novel: "*Un dia* is a text of great quality, and an indispensable key to understanding the writer's literary works." Nevertheless, the difficult staging faced by Calixto Bieito – who was again working with a Rodoreda text – had its pros and cons. Apart from the staging, the piece needed polishing and the author, who never spoke of this theater version (as many writers do when they waver about which genre to choose for a story), if she had had a proposal for performing *Un dia* during her lifetime, would certainly have perfected the text. The traces of the original theater version are evident in *Mirall trencat*, traces that are easily detected in certain passages that appear to be real pages for the stage. To provide a detail about the close relationship between *Un dia* and *Mirall trencat*: the voice of the narrator of one of the chapters strategically introduces the word "Curtain," separated by a period, representing a stage direction, an unmistakable sign of diverse semantic origin – that of the theater. In summary, *Un dia* appears to be the writer's most complex dramatic work, although as a script itself, according to Francesc Massip, "it is not balanced by efficient resolution of the staging." (1994). Belonging to the genre of true comedy, the action takes place almost always in a rich mansion with a park in the wealthy neighborhoods of Barcelona, and tells the story of a family over the course of three generations. In *Un dia*, resources closer to those of the cinema than the theater can be seen, as well as a poetics of objects with the taste of Chekhov. There is also a hint of Schnitzler, especially of *The Round [Reigen]*.

Mercè Rodoreda's third theater piece, *La senyora Florentina i el seu amor, Homer* [*Mrs. Florentina and her Love, Homer*], opened in the theater Romea in Barcelona on November 17, 1993. Sponsored by Centre Dramàtic de la Generalitat, it was directed by Mario Gas, and the main character was played by the sensitive actress Rosa Novell. A comedy in three acts, with a deliberately ironic, witty tone, it seeks to play with the audience and attract it to the comedy through the role of a key character, Mrs. Florentina's servant girl, Serafina. Serafina has an ingenuous presence and a lisp; she is good-natured, but also full of common sense, bringing humor and friendliness to the audience, even though the subject of the play is a serious story. The play presents a worthy ending, with tinges of melancholy, emphasizing the subject of human loneliness. Serafina, or better yet, Zerafina, was a character known to Mercè Rodoreda's readers, the main character of a monologue by the same name published in *My Christina and Other Stories*. However, a 1962 letter to Mercè Rodoreda from her life companion, Armand Obiols, tells us that once again the comedy came before the narrative text.

The last play that was staged was the two-act comedy *El maniquet* [*The Mannequin*], performed at the Teatre Nacional de Catalunya and directed by Pere Planella, February 4, 1999. It is a very original text, both in form and content. For the first time, Mercè Rodoreda seemed to forget about

the love triangle. It was written in the fall of 1979, according to her first reader, the aforementioned Araceli Bruch. The author calls it a farce, but as Marina Gustà says in the prologue of *El maniquet* [*The Mannequin*]: "The skin of *El maniquet* may be a farce. But under the skin, the nerves are poetic." And she is right, as in this work there is an aesthetic contradiction that makes it especially original and totally different from her previous works, both theater and narrative. The contemplation of the grace and lightness of a dancer mannequin, robbed by three old beggars and later by a cripple and, in the second act, by three old women who are choosing rags for a ragman, provokes in all of them a fantasy (perhaps born of the hallucinations caused by hunger and indigence) filled with poetic gestuality and verbal expression. As in a dream of lost childhood and youth, of contained tenderness, the dialogue on the stage flies to the heights of biblical poetry (*the Song of Songs*), but is also accompanied by the rich potential of proverbs. And at times, one seems to hear the echo of the foolish languages of Surrealism and Dadaism. Mercè Rodoreda, in this magical product written exclusively for the theater, a real ode to old age and the memory of childhood, presents herself to us as a grande dame of language, mistress of words.

In this overview of Mercè Rodoreda's theater, we have seen that the majority of the texts thought of at first for the stage ended up becoming narrative material: short stories or novels. As if Mercè Rodoreda had learned her craft by following a pattern that necessarily passed through a dramatic phase. The exercise of passing from one genre to another with chameleonic ease contributed to forging a consciousness in the early or mature writer that literary genres, deep down, are nothing more than a sort of cage or prison. This is the source of the versatility of her artistic creation, which is so difficult to pigeonhole. She has been defined as an oral writer by Carme Arnau. By Joaquim Molas, as a writer of nuance, of poetic nuance.

Surprisingly, in the edition mentioned, of what appeared to be her complete theater works, there is no news of or reference to two undated works which I believe deserve special attention. One of them, a single act, *Les flors* [*The Flowers*], 14 pages long, seems complete, while the other, *Maria Blanca*, 24 pages long, is only the first act of a comedy that follows the subject and theme of *Un dia* [*One Day*] and thus cannot be classified as a true comedy. It is a pity that this piece doesn't have a second act. It presents four female characters who correspond speculatively to four male ones. The stage directions are very rich in details and open a world of possibilities containing Mercè Rodoreda's whole creative universe. Upon reading it, all of the abundant and obsessive material of her repertoire comes to mind: the house with a garden, the adolescent main character, Maria Blanca, conflicts with the mother (Teresa) married to two brothers, one after the other, the gardener allied with the main character, the figures of a doctor and writer who are friends of the family and excessively attentive to Teresa.

Les flors [*The Flowers*], on the other hand, is a one-act farce and constitutes a real divertissement, set in the craft neighborhood of Gràcia, with three

characters (a husband, wife, and the wife's lover), in which the playwright's humor, of a parodic bent, takes flight. The play ends with the uncontrollable laughter of the three characters, who sit near the audience, at the front of the stage with their legs hanging down. The suitor leaves, but the couple continues laughing in a friendly way.

This work, although it is the only one, changes slightly the dominant critique according to which Mercè Rodoreda always tended to see romantic relationships with sad endings. When she was very young, the writer had confessed that what she liked most in life was laughing. Many remember her, sometimes even with irritation, for the easy loud laughter that would well up in her. Some images show her laughing with pleasure. Perhaps it is better to remember her with another image that Gabriel García Márquez left of her, after having wanted to meet her – a desire shared by Mercè Rodoreda. according to the great Colombian writer, Mercè Rodoreda was “a living copy of her characters.” An exceptional compliment.

Anna Maria Saludes i Amat

Mercè Rodoreda or a Poetry of Literary Conscience

A few years before the publication of *In search of lost time*, that is to say, towards 1910, Marcel Proust wrote a series of articles dedicated to French writers, which was not published until 1954, entitled *Contre Sainte-Beuve* (*Against Sainte-Beuve*). These are writings that develop a form of profession of aesthetic faith, but in an almost novelistic form, which explain the awakening of the main character who, one morning, is awaiting the arrival of his mother and begins to recall his childhood, a fragment in which the now famous scene appears of the moment he decides to go to bed and the famous steps towards the two *côtés* that will form the backbone of *In search of lost time*. A few moments later, the mother arrives with a copy of a newspaper in which an article by the narrator is published. Mother and son then begin a long debate on the methods of the famous literary critic of the 19th century Sainte-Beuve. His method of interpretation, according to Proust, consisted of not knowing how to separate the man from his work, by considering that it is essential, in order to be able to judge a literary text, to envelop oneself in all the information possible about the author, to read his correspondence, interrogate the men that knew him, read the testimonies written by those that dealt with him in life, seek out real and biographical correspondence related to anecdotes and to the characters in his books, etc. The great defect of Sainte-Beuve's method was, according to Proust, that of not having understood that a book is the product of a different self from the one we manifest in our lives, in our social relationships, and in our personal habits. This self, if we wish to understand it, is at

the heart of our very beings, and it is at the heart of our very beings that we must try to recreate it.

Proust denounced literary criticism that did not know how to see the distance existing between the profound and moral self of the author (which appears in the literary work) and the biographical self, which is manifested in reality, and which does not necessarily have to coincide. The French writer, thus, denounced the type of naïve form of reading that proposes to interpret a literary work by thinking that the life of the writer, his biography, holds the key to understanding the text. And so wrote Marcel Proust, precisely the author who produced a great body of fictional work with a narrator in the first person who has the same name as the novelist (namely, Marcel), who explains to us his personal development in a world full of real and imaginary references, and who always left the question of the generic ascription of his work unanswered, without ever clearly defining it in the sense of confirming if it was autobiographical or not.

It is possible that Proust, one of the greatest novelists of the 20th century, was also one of its most intelligent literary critics. Perhaps his reflections can today provide the necessary methodological precaution in order to reflect upon the novels of Mercè Rodoreda in an appropriate manner. It is true that the contemporary European novel offers many examples of writers who use their existence or moments of their life as narrative material in their novels. There are a considerable number of authors, including some of the greatest, in whose works it is frequently possible to confirm this strange alliance between the autobiographical register and the register of novelistic fiction. Some writers do this directly, in an open way, by explicitly declaring this without any form of masking, producing intentionally autobiographical and referential texts. However, there are others who substitute their own voice for that of their novelistic characters, and configure imaginary worlds in which to develop the narrative plots, which include both elements that belong to reality and others that do not. It has always been said that, in one way or another, all novels are autobiographical and that, in reality, all authors do no more than speak of themselves since, in the end, this is what they know best.

Author and Narrator,

Writer and Characters

In any case, for an author to resort to his existence, to his biography, in order to produce narratives of fiction is an acknowledged and accepted phenomenon. It would seem beyond any doubt that Mercè Rodoreda belongs to this category of authors, although perhaps it would not be futile to debate this issue since, throughout her career, before and after her death, in 1983, some critical appraisals of her works have simply limited themselves to confirming a certain parallelism between her life and her work. It is evident that in her work, both the short narratives and the novels, it is possible to verify the major presence of a narrative register in the first person, generally belonging to a single point of view of female

characters, based on techniques of subjective realism and writing in a colloquial tone, which may produce in the reader confusion between the author and the narrator. However, any critical reflection on the novel must start with a small yet decisive mental effort to disassociate the author from the narrator, since, as Jean-Paul Sartre explained in his essay on Gustave Flaubert, the author of a novel is not its narrator. The author invents and the narrator explains and narrates the events. The author invents the narrator and the style of the story, which is the story of the narrator. It is true that in the novels of Rodoreda, a spatial and temporal scene appears in a recurring manner and with a truly symbolic dimension, which is usually based on the description of a house with a garden more or less related to a childhood era, which directly refers to the existential spaces of the novelist. However these are autobiographical elements that appear in a discontinuous manner (with the exception, perhaps, of the novel *Aloma*), intermittently interwoven with the fictional elements, which are present both in the events of the plot and the actual plot of the novel itself. It is true that Rodoreda always acknowledged that her works above all reflected a personal and subjective point of view, and she always declared that many of the things that entered her novels belonged to the person who wrote them: “I have always said that all the characters in my novels are me, that in all of them there are elements of me. I am Colometa and I am Sofia too, there is a bit of everything. A person has many personalities and a writer, even more. Writers are very complex.” And, finally, one must acknowledge that it is possible to state that the stylistic trait that individualises the narrative of Rodoreda within the context of the European contemporary novel is the evident adherence of the stories, each and every one of them, to the creation of a narrative voice, a voice that expresses itself in accordance with a point of view that is passionately subjective and radically remote, voluntarily distant from the thoughts of the other characters. However, it should be made clear that Rodoreda never declared her intention to adhere to purely testimonial or autobiographical literature; to the contrary, she frequently made declarations that were critical if not contrary to realism as a literary method.

The desire to read Rodoreda's novels seeking solely and at all times, in an insistent manner, the supposed referential parallelism between her life and her work clearly represents an attempt to diminish her importance as a creator of narrative worlds of fiction, her literary ambition and talent. We are therefore dealing with a problem of the reading contract, of the need for the reader to clearly identify what type of narrative proposal is being made by the novelist. If this merely autobiographical interpretation of the novels of Rodoreda continues to exist, this is perhaps due to a kind of naïve illusion that leads many readers to believe that the novel is always closer to the truth than the autobiography, to believe that novelists are always trying to say what they are not in their novels, and instead will end up offering a portrait of themselves. This is the type of reader that insidiously looks for any possible biographical coincidences supposedly concealed by the author. This is the type of interpretation that results in

reading the novelistic works of Rodoreda not as fictional works that undoubtedly allow explanations of the nature of complexity of the human personality, but only as testimonies, reflections or echoes of the revealing phantoms of the evolution of the individual, in this case those of Mercè Rodoreda. Too often Rodoreda has been attributed sentences that belong to her characters, or too many quotes have been extracted from the novels in order to illustrate passages of the author's life. In short, there is an absurdly excessive interest in seeking in Rodoreda's works sentences, expressions, words and feelings that supposedly have to exemplify each of the episodes within her life. It is as if her work could only be explained in terms of her life, and as if her life could only be explained in terms of her work.

This confusion arises because the majority of texts produced by Mercè Rodoreda are written in the first person and are stories with an internal focus on the main character, which is generally female. The use of the first person allows the reader to believe that he has direct access to the subjectivity of the character, that he is witnessing the creation of a subjectivity, but, in any case, it must be repeated that Rodoreda's narration does not so much lie in its capacity to reflect a determined and individual subjectivity, but in the rhetoric devices used by the author precisely in order to provide this effect of reality, of verisimilitude, that characterises her novels. Such devices basically aim to produce a story that is constructed on one of the modes of timelessness, analepsis or retrospection. Because Rodoreda is fully conscious of the capacity of language to create subjectivity, and, therefore, identity. Therefore, the narrative function usually falls on the main character of the novel, who relates his or her existence by reconstructing it from the present through the enunciation of the past experienced. Consequently, these are novels based on a discursive act consisting of telling the story of life itself using a series of rhetorical conventions, stylistic methods and linguistic strategies presented by Rodoreda in order to give the impression that a determined literary text expresses a subjectivity, presenting a true rhetoric of subjectivity. In the majority of the works of Rodoreda, the narrator is located in the nucleus of the reality she aims to capture, and subjectively participates in this reality in an example of what has been defined as subjective realism or as a *point of view* and which the critic Michel Raimond summarises as an effort to present fictional reality to the reader through the eyes of a character. The principle of subjective realism, systematically used by Rodoreda, consists of placing all of the elements of the story into perspective, in which everything gravitates around the narrator, since it is through the narrator that the reader discovers the diegetic world. Everything, the atmospheres, the sensations, the emotions, the forms and the colours acquire consistency and coherence thanks to the narrator, who fully eclipses the possible presence of other voices other than the narrating protagonist. This is the narrative model that made Mercè Rodoreda so popular, the model adopted by Natalia in *The Pigeon Girl*, by Cecilia in *Camellia Street* or, partially, by the gardener in *The Garden Across the Border*, and in other later works, as well

as in a significant number of short stories, in which the narrating character pays attention to recollection, but is also perfectly conscious of the power of writing and the power of self-affirmation that writing has.

For this reason, the appearance of stories told in the first person is the result of a fully conscious and planned aesthetic choice, the creation of her own universe of diction, and not necessarily the sign of an autobiographical confidence or the reflection of literature of an intimate nature. Mercè Rodoreda herself on more than one occasion regretted this purely referential interpretation of her work, and even had to deny it. For example, in a magnificent interview she gave to Baltasar Porcel in 1966, Rodoreda defended herself before the insolence of the interviewer, who wondered if the archetype of a rather simple feminine character, concerned by physical ageing and with a kind of unconscious and childish happiness, reflected her own personality, to which she responded: "I cannot see the person you refer to. In fact, perhaps I have described in a couple of stories a few, as you put it, rather simple women. But this does not necessarily mean that I am like that, I think." And some years later, in the famed and celebrated prologue to the novel *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], Rodoreda once again defended herself and declared, referring to the critical interpretations of *The Pigeon Girl*: "When the novel appeared, somebody, very sure of himself, convinced that he was very intelligent and that he had discovered a great truth, asked me if Colometa was me. In my characters there are characteristics that are mine, but none of my characters are me. [...] A novel is also an act of magic. It reflects what authors carries inside, without them hardly knowing that they carry such a heavy load." As a methodological precaution, one should therefore avoid confusing the author of a novel with its characters, refrain from projecting the vicissitudes, the joys and the misfortunes of the characters of Rodoreda onto Mercè Rodoreda herself, and vice versa. It is as if literature had to be necessarily referential and were incapable of having an independent existence as an art form.

"I write", affirmed Rodoreda in the same prologue to *Mirall trencat* in 1974, "because I like writing. If it did not seem exaggerated, I would say that I write to please myself. If what I write also pleases others, even better. Perhaps it is more profound. Perhaps I write to assert myself. To feel who I am...". A calling of her youth, a desire to improve herself, a pleasure for writing, the assertion of one's own identity seem to be, in origin, the arguments put forward by Mercè Rodoreda, a born writer, a self-proclaimed "literary animal", in order to justify her obsessive dedication to literature. A novelist of contemporary Barcelona, blessed with an unusual creative talent, Rodoreda develops above all a true poetic narrative of the conscience based on a profound antiromanticism, in a meticulous description of the false illusions of life and of a universal and inevitable disillusion, in a tough portrait of amorous relationships and in a profound reflection on the human condition and on life and death. A writer that dedicated all of her literary career to the search for a narrative voice that was her own, lyrical and tragic, sensitive and

merciless, realistic and fantastic, referential and symbolic, fundamentally convinced that reality has no value in itself, and that what matters is the force of the subjectivity that give it life, that constantly creates it and recreates it by means of artistic creation. A reality that Rodoreda considered to be fragmented, shattered, which stops being matter in order to become conscience. Throughout her works, thanks to her enormous lyrical force, Rodoreda developed a true rhetoric of objects (jewels, dresses, etc.) and created a narration distinctive for her penchant for details, images and symbols, attempting to say essential things with maximum simplicity, abandoning the narrative forms of newspaper stand fiction and the novels of intrigue or melodrama that influenced her so much in her youth. And entering the final years of her creative life in a disturbingly fantastic register that aims to give form to an unconscious array of dream elements and one that seems to knowingly combine the aesthetic of the grotesque with brushstrokes of science fiction, esoteric, alchemical and cabalistic traditions, and atavistic and primitive gestures. In this way, Rodoreda manages to create a literature characterised by its great force of expression and suggests, without any conventionalism, the penetration of the art in the most hidden corners of human intimacy, paying particular attention to obsessions, blame, urges, cruelty, innocence, fear and madness.

A self-taught writer, independent, trained in popular and patriotic Catalan poetry, thanks to the enormous influence of her grandmother, during the thirties Mercè Rodoreda personifies the model of the modern and professional novelist, provocative and anti-conventional, that comes into contact with the Catalan literary world thanks to her work as a journalist. Already influenced by the pre-war period by cinema, this artistic language becomes one of her points of reference, together with painting (she is greatly interested in the works of Paul Klee), during her years of exile in France and Switzerland, her interest in the cinematic genre above all due to the possibilities it offers to visualise the forms of the conscience and of human subjectivity. A voracious reader, the names of Ovid, Dante, Sterne, Stendhal, Baudelaire, Dostoyevski, Kafka, Céline, Faulkner, Mansfield, Borges, Cortázar, Artaud and Michaux figure among the many authors of the European novel that aroused her interest or passion. However, it is from the Spanish Civil War and, above all, the painful personal experience of the Second World War and the long and sad experience of exile that she manages to give shape to a tenacious, rigorous and ambitious literary project.

The Rejected Novels.

The First Book of Short Stories

In her early novels, all of them published in the years immediately preceding the Spanish Civil War, or even during the conflict itself, some of the elements that characterise the mature narrative of Mercè Rodoreda were already in evidence. These are the novels *Sóc una dona honrada?* [*Am I an Honest Woman?*] (1932), *Del que hom no pot fugir* [*What You Cannot Flee*] (1934), *Un dia en la vida*

d'un home [*One Day in the Life of a Man*] (1934) and *Crim* [*Murder*] (1936), all of which were subsequently disowned by the author. Only the novel *Aloma*, published in 1938 and worthy of the Joan Crexells novel award in 1937, was recovered by the novelist, thoroughly revised and republished in 1969. These are novels, particularly the first two, which have a vague psychological tendency, with reiterated elements of poetry and symbolism, set in an urban and civic context, featuring in part female characters who abundantly employ an internal monologue to let their subjectivity flow, and which already seem to open up the gallery of famous Rodoredan heroines. The failed amorous relationships, the antagonism between sexes, the frustration of adulthood compared to the happiness that represents childhood, the need for imagination and fable as ways of escaping reality seem to be thematic pretexts particularly favoured by the author.

From this initial creative stage, the novel *Aloma* is particularly noteworthy, undoubtedly considered as the peak of the novelistic genre in Catalan language of the thirties, receiving considerable critical acclaim, in spite of the fact that the historical and political circumstances of the year of its publication did little to benefit its public reception. Characterised as a psychological and civic novel, this novel features a female protagonist, an adolescent, who experiences, throughout the four seasons and with particular pain, one of the key themes of Rodoreda's novels, namely amorous relationships, in this case between a dreamy and inexperienced adolescent and an older man with plenty of experience. Thus it inaugurates the symbolic opposition particularly developed by the novelist between, on the one hand, childhood, always related to dreams and happiness, and, on the other, adulthood, which is always related to solitude and disillusion. *Aloma*, an adolescent clearly affected by "Bovarism", barely prepared to face the reality of life, seeks refuge on more than one occasion in reading and writing in order to overcome the unhappiness caused by the events she has to experience. In this respect, the famous first sentence of *Aloma*, put into the mouth of the adolescent when she has yet to discover love, announces in the form of a premonition the entire direction of the story: "Love makes me sick!". This relationship, characterised by incommunication and dissatisfaction, marks with a sign of failure the passing from adolescence to adulthood of the main character, who ends up condemned to solitude and scorn, her son being the direct cause of her social marginalisation. In the novel, there are a series of dualities that are incessantly repeated throughout the narration: reality-dream, past-present, objectivity-subjectivity, exterior world-interior world, man-woman, hope-disillusion, attraction-repulsion, etc.

As in all of Rodoreda's novels, one of the keys to her critical interpretation lies in the question of the denomination of the main characters. In this case the name *Aloma*, of obvious literary resonance, was imposed by the will of the uncle of the main character, an avid reader of the works of Ramon Llull, who on leaving the baptism ceremony states that he will ignore the decision of

the godparents and declares: "I shall always call her *Aloma*. It is a lovely name, and the first thing a girl needs is a lovely name." The city of Barcelona, its districts, its streets and its squares, serve as a historic backdrop to the story and, in this respect, the mental map of *Aloma*, as in the other main characters of Rodoreda's novels, is a referential map of Barcelona, even though it may not be the same mental map of its actual readers. However, in the novel, beyond a first level interpretation, attention should also be drawn to the inclusion of a new register which in the post-war work would become one of the constants of the poetry of Rodoreda: the poeticism, a poeticism which, according to Carme Arnau, originates from a condensation directly derived from subjectivism and from essentiality, since, in reality, the centre of interest of the novel shifts from the exterior world towards the intimate life of the character. An interior life of the main character that seems to be governed by some symbolic elements of character directly taken from daily life, from her daily life, in particular the flower and the garden, on the one hand, and cats, on the other. These are two dynamic symbols that allow the author to demonstrate the downfall of the protagonist, since *Aloma*, a naïve flower-child ignorant of love becomes a disillusioned and adult cat-woman.

During the Spanish Civil War, Mercè Rodoreda participated as a writer and journalist in several activities at the Propaganda Commissary of the Autonomous Government of Catalonia and as a representative of the Catalan PEN Club. In January 1939, a few days before Franco's armies arrive in Barcelona, Rodoreda, like the remaining members of her generation (Joan Oliver, Francesc Trabal, Armand Obiols, C. A. Jordana, Xavier Benguerel, etc.), set out on the road to an exile that no-one imagined would be so long and painful. The Nazi occupation of France, the dramatic escape on foot to Paris, moving to Limoges and Bordeaux, became a true period in hell. During these years of precarious health and financial problems, Rodoreda did not abandon her desire to become a writer and, thanks to her contacts in the literary world in exile, her passion for writing returns, fundamentally centred on poetry and short narrations.

The volume *Vint-i-dos contes* [*Twenty-two tales*] won the Víctor Català Award in 1957 and was published in 1958. This was her first book published after the Civil War and, as Jaume Aulet pointed out, if we bear in mind that the author disowned her four novels of youth and that *Aloma*, which was published in 1938, was rewritten and republished in 1969, it could be said that this book of short stories was Mercè Rodoreda's first book. The publication of this book of short stories marks Rodoreda's reincorporation into the world of literature and seals, to put it this way, a new novelistic pact with Catalan literature which will allow her to resume a literary career that can once again develop with relative normality. In the twenty years that separate the publication of *Aloma* from *Vint-i-dos contes*, Mercè Rodoreda suffers at first hand some of the most tragic historical and political events of the 20th century, events that for her basically represent an imposed creative silence. Begun in Bordeaux between 1945 and 1946, the volume is made up by a large

majority of unpublished short stories, even though it is true that it also recovers some of the narratives published by the author in newspapers and reviews of Catalan exile, above all in Mexico. Rodoreda publishes the book at a moment in which, according to her own declarations, after years of not writing, she seems to be coming out of a personal, existential and moral crisis, a form of voyage *au bout de la nuit* which had obliged her, owing to her obstinacy and loyalty towards the literary calling of her youth, to return to writing, although without the strength necessary to dedicate herself to a novel. After coming out of the black tunnel of her most difficult years, Rodoreda returns to literature, and states that she has started once again from scratch, and there is no doubt that the short nature of the short story allows her to develop a more intense relationship with a genre for which Rodoreda had always felt a powerful attraction, a genre that she had always worked at and, according to Carme Arnau, ended up becoming an indisputable master of. Written during the most desolate years of exile, this work displays a certain thematic unity, characterised by the pessimism that inundates the lives of the main characters, generally of a mature age, who face with bitterness the failure of amorous relationships or the monotony of daily life. In fact, unhappiness, an unspecific feeling of sadness, the painful meditation of the passing of time, a strange perception of existence and a wish to die are the main thematic pretexts that unite some very diverse characters, although all of them are erratic, displaced, failed, exiled and disillusioned, to whom, on occasions, the only resort left is memory or dreaming, not as a means of escape, but as a means of reconciling their own lives. These are always modest and humble people, who are immersed in failed or tortuous amorous relationships, experienced intensely, who place importance on remembering their ties with the past and basically their childhood, and who feel an attraction towards the mysterious and the secret. The volume, as its title indicates, includes twenty-two short stories, numbered from the first to the last, in a decision that should not be appraised lightly, since the symbolic value of the number chosen is unquestionable, as the total number coincides with the number of letters in the Hebrew alphabet and the true starting point of cabbalistic thought.

However, the narrative model inherited from the psychological and realist tradition of the thirties now seems to be of no use. Historical and personal circumstances meant that between 1945 and 1945 Mercè Rodoreda would intensify her relationship, as a reader and as a creator, with the short story, which allowed her to discover the narrative category of the genre. Along with the undisputed names of Chekhov, D. H. Lawrence and Hemingway, and those related to her own tradition, such as Joaquim Ruyra and Josep Carner, Rodoreda said that she had "studied" mainly American narrators during those years, among whom she said that she admired above all Steinbeck and Faulkner. However, it is the names of Dorothy Parker and of other Anglo-Saxon narrators, particularly that of Katherine Mansfield, that Rodoreda frequently quotes to justify her support of the genre. Rodoreda claimed

to have found in the works of Mansfield "the secret to a great expressive force" which allows her to enter human intimacy, the sentiments and emotions of her characters and objectify their form of expression. The appearance of a significant number of short stories, in which the narrative supposedly disappears and a character is given its own voice, expressing itself through oral writing in dialogue with a mute or indeterminate interlocutor, but one whose presence is apparent, acting as a narrator (as in certain narrations of Mansfield), is unquestionably the most relevant aspect of this volume. Some short stories, such as the significant "Tarda al cinema" ["Afternoon at the Cinema"], or "En el tren" ["On the train"], full of black humour, or above all the first story, the impressive "La sang" ["Blood"], represent the triumph of this new style, a true narrative resource at the service of verisimilitude, which will be definitively developed in the novel *The Pigeon Girl*.

Following the publication of the volume of short stories, at the end of the fifties and especially during the sixties, Rodoreda begins a period of considerable creative activity in which, above all, the will to become a professional writer and impose herself as a novelist dominate. Now living in Geneva after residing for some years in the French capital, and accompanied by Armand Obiols (pseudonym of the critic Joan Prats), who works as a translator at the United Nations, and who later moves to Vienna, Rodoreda begins a hectic period of creative turmoil in which the outlines of novels follow one another without abating, in which there are repeated comments on work projects, titles are presented which appear, are transformed and reappear, and novels are abandoned, in an incessant struggle to recover the supposedly wasted years in terms of literary creation, but enormously fertile ones in terms of the creation of a literary style that is original, rather unconventional, highly unique and characteristic.

The Literary Peak

It would not be gratuitous to say that, in all probability, *The Pigeon Girl* is the most important novel in post-war Catalan literature. It is the author's work that has been republished the most, it has been translated into more foreign languages and the most diffused among social circles that go beyond the strictly literary ambit. Begun in February 1960, the novel, provisionally entitled *Colometa*, was finished in September of the same year. Nominated for the Sant Jordi novel award, it was rejected by the jury, made up of Josep Pla, Joan Fuster, Gaziol, Joan Petit, J. E. Martínez Ferrando and Jordi Rubió. Thanks to the advice of Joan Fuster, who recommended it to the critic Joan Triadú and to the editor and novelist Joan Sales, the latter promised to publish it in the Club dels Novel·listes (it appeared in 1962), and began a long and most interesting correspondence with the novelist. An open novel, susceptible to multiple interpretations, *The Pigeon Girl* essentially narrates, through the words of the main character, who is also the narrator, the story of the oppression, solitude and liberation of Natalia, a young woman from Barcelona from a humble

background, an orphan of her mother, who is timid and submissive and who lives with her father and works in a cake shop, during a period of time that runs from the proclamation of the Republic to the Spanish Civil War and the post-war period, with a first husband, her becoming a widow and a second wedding. For this character, the war represents the necessary awakening that obliges her to mature. To underline the evolution of the character and her problems of identity and alienation, one must consider the changes to the name of Natalia, called Colometa by her boyfriend Quimet, who is killed at the Aragón front, and Señora Natalia by her husband Antoni. The novel also receives considerable attention for the imaginary universe it presents, with symbols that become the true *leitmotif* of the work, such as the pigeon, the symbolic unfolding of the life of the character (significantly called Colometa, small pigeon), imposed by her first husband, which progressively invade the physical and mental space of the main character, and other symbolic motifs related to childhood, dreams and happiness, such as flowers.

Readers thus finds themselves directly before the voice of the narrator-protagonist, Natalia, who narrates her life in the first person. The main character speaks from the present, from the post-war, so from the first moment he knows exactly what will happen. In a letter to the editor Joan Sales in September 1961, Rodoreda gives a summary definition of the style in which she had written the novel: "On Monday I sent *La mort i la primavera* [Death and the Spring] to Sant Jordi. *La mort i la primavera* is very good. Terribly poetic and terribly black. With my current style: first person and trying to say things in the purest and most unexpected way." As Joaquim Molas has pointed out, Rodoreda uses the techniques of internal monologue and knows, in a prodigious manner and without interruption, how to use direct and indirect speech. The result is an evocative and lyrical prose, as important for what it says as for the way that it says it, whose most important characteristics are the ingenuousness of the interpretation and the expression, the cunning in the choice of elements, which reach the schematic, insinuation and nuance. This is the justly famous spoken writing in which Rodoreda uses a considerable prevalence of short sentences, abundant juxtapositions and sentences separated by full stops and an unstoppable tendency towards the polysyndeton. This is a style that seeks vivaciousness and aims to emphasize that things are said without any reflection on the manner of expressing the ideas. Both the lexis and the abundance of colloquial and popular expressions originate from spoken language, but it can be clearly said that she makes literary use of this, because in reality, as Josep Miquel Sobré has pointed out, the reader listens directly to the words of Natalia. In short, the words of Natalia are what the novel represents, what the novel is. And this is a clear and deliberate aesthetic choice on the part of the novelist, who was perfectly aware of the narrative and stylistic choice: "I do not make Colometa talk like a girl from the Gràcia district. I am the one speaking and I do what I want with the syntax and I produce a natural Catalan, and sometimes I make Colometa get it wrong when

she explains what houses are like, and I try as much as I can to say things differently from the way people say them. If I occasionally use a cliché, it is to be funny or to excite, not because of a lack of resources. The verbal style of Colometa is much more studied than it appears. I rework a *manner* of speaking so that the sentences, if not the words, have a presence. The way the Colometa speaks is not a *coincidence*."

Often little acknowledged owing to the critical and public acclaim of *The Pigeon Girl*, the novel *Camellia Street*, published in 1966 and worthy winner of the Sant Jordi novel award for published works, is one of the most complex and representative novels of Rodoreda. The Catalan novelist wrote *Camellia Street* during the spring of 1963 and it seems that the work was written slowly. In a similar way to her first novel, in this work Rodoreda starts with the figure of a female character, a child abandoned in Camellia street, who, from an unspecific present, recalls and explains her past life, in a narrative strategy that is similar but in any case very different between the two novels, which motivated, for example, the publication of an article by the Majorcan novelist Llorenç Villalonga, entitled "The same but very different", in which he stated: "Mercedes Rodoreda has presented us an unforgettable character, unforgettable for very different reasons than Colometa in *The Pigeon Girl*. Everything that in the latter was both the most moving and the most unconscious abnegation, is in Cecilia moral and sentimental incapacity. Is there not a hereditary trait in this lack of willpower, which impedes her from feeling lasting affection for anyone? It is not known who her parents were, all trace of them was lost. Perhaps in that passing from one man to another she is encouraged to seek her unknown father?" In fact, this deals with taking to the very limits of verisimilitude the recurring themes and pretexts of the author, in a process of purification and exasperation of an entire symbolic imagery. Thus, in the fifty short chapters that divide the novel, the main character of the fictional work, Cecilia Ce, "slightly pathetic, slightly desolate", according to the words of the novelist herself, does not need to feel lonely and marginalised, even though she fundamentally is, owing to the fact that this is an abandoned girl who, for various reasons, ends up becoming a streetwalking prostitute in a historic period of defeat and desolation.

Within a certain spatial and temporal indetermination, the novel is impressive from the first moment because of its desolated portrait of a city, the defeated Barcelona of the post-war: impersonal, anguished, grey and inhospitable. The title of the novel in fact bears the name of one of the city's street and must undoubtedly be related to the title of the famed work of Alexandre Dumas junior, *Camille: the Lady of the Camellias*, which presents a character similar to that of the Rodoreda novel, a prostitute, which was later adapted by Verdi in *La Traviata*. The epigraph, a verse by T. S. Eliot: "I have walked many years in this city", emphasizes the link that binds the main character to the city and to a certain way of experiencing it, in other words by walks, by walking. Because if there is one action that epitomises the character of Cecilia Ce, it is

precisely that during the entire novel she tirelessly walks around the city, along streets and squares with real names, in an erratic way, seeking herself, without any concrete aim, merely to pass time. A city, incidentally, that is not only Catalan speaking, since, for the first time, environments and people that express themselves directly in Spanish appear, in the chapters featuring the slum houses, symbolic of marginalisation and social exclusion.

Within this universe of marginalisation and solitude, almost a representation of post-war Barcelona, a character without identity is obliged to tirelessly flee in search of an unknown father who has not even been able to give her a surname. Once again, the first few pages of the novel highlight the value attributed to the search for a name for the abandoned girl who an elderly married couple find at the foot of the railings in their garden, a name that appears incomplete, on a small piece of paper pinned to her chest with a safety pin. Obligated by the need to abandon her adoptive parents, the main character sets out on a pathetic journey, a true voyage *au bout de la nuit*, based exclusively on the amorous relationships that are organised, forming a progressive scale, from an economic perspective, but also from one of true physical and moral degradation, filled with men, each own characterised by his lifestyle, vomiting, abortions, suicides and experiences that reach the limits of the unbearable. Only in the last third of the novel, with Cecilia abandoned in the street, drugged and raped, does the arrival of a masculine benefactor, the image of the much sought father, who offers her a house with a garden, is the main character allowed to emotionally emancipate herself, thanks to an, inevitable, return to the world of childhood. Once again, this extremely tough novel, because of its sadness and desolation, and because of the alienation from the world felt by its characters, also introduces a certain element of the grotesque in an absurd and definitively disillusioned world, which is contained in the macabre descriptions of some of the male characters, centred on physical disproportions, the comparisons with animals and the exaltation of strange or surprising features. This is a world that fills itself with images and symbols, some of which are recurring in the author's work, such as the mirror (which at the same time symbolises solitude and the passing of time), the flowers and the garden (always related to childhood), and those which are presented for the first time, such as the blue flame, which symbolises death and its thematic motifs: cemeteries, tombstones, crowns, angels, etc.

The following year, 1967, Rodoreda manages to publish a volume of short stories *My Christina and Other Stories*, a book of great thematic unity and enormous literary ambition. Rodoreda progressively submits her literary universe to a form of thematic purity and now begins without circumlocution the creation of her own, very personal mythical universe, which feeds off fantasy and which now seems to totally abandon her realist references. In this respect, the second volume of short stories seems to mark a definitive change in direction in Rodoreda's literary career, an evident development that transports the so-called psychological novel to the fantastic novel,

allowing her to abandon the pure manipulation of the real world in order to lean towards the creation of a mythical world that is opposed to the former. This is a world full of lyricism, however a cold lyricism, definitively anti-aromatic, symbolic yet without any concessions to the reader. Clearly highlighted among the published texts are two stories that use metamorphosis as the thematic axis, a physical transformation, yet one that seems to be liberating and poetic. This is "El riu i la barca" ["The River and the Boat"], which narrates with solemnity and mystery the final conversion of the main character into a fish, as the culmination of a desire to merge with the water that originated from childhood. Also the disturbing and unsettling "The Salamander", clearly of Kafkaesque influence as far as the transformation of the main character into said animal is concerned. It is a story about the submission of a woman in love to the man, of which the novelist said it dealt with the representation of a very personal guilt complex. Ten years later, a new volume of short stories, *Semblava de seda* [*It Was Like Silk*], which includes unpublished stories and recovers other previously published texts, would definitively consolidate Rodoreda as one of the greatest voices of the short story in Catalan language.

The next novel, *The Garden Across the Border*, was written in just seventeen days, during the month of September 1959, when the author lived in Geneva and is, according to all indications, her first novel written during the post-war period. So it seems, Rodoreda returned to the typed manuscript in 1966, when she put the finishing touches to the work, which was published the following year thanks to the good work of her now permanent editor, Joan Sales, who also proposed, once again, that she changed the title of the work, which in principle was to be called *A penes sis anys* [*Barely Six Years*], and which for a few days was also called *L'últim setembre* [*The last September*]. In any case, Rodoreda had already presented the novel, with the title *Una mica d'història* [*A Little History*], for the Joanot Martorell Award in 1959, in which it came fourth place in the jury's vote. The novel introduces two truly atypical formal characteristics in the evolution of the narrative career of Rodoreda: on the one hand, the unusual presence of direct speech, in fragments of dialogue, and on the other, the appearance of a main character that is a man this time, a gardener whose name is not known, who lives in a splendid mansion, and who fully dedicates his time to the garden (the central location of the novel), to the trees, to the plants and, above all, to the flowers. Furthermore, these two aspects involve a substantial shift in perspective: the narrating character, whose unique point of view dominates the novel with a continued explanation to a confidant who undertakes the narration, far from living his life as a protagonist, adopts a position more akin to that of an objective spectator, an observer distanced from the reality who is informed from what he sees, from what he perceives, even from what he spies, and also from what he hears, from what other characters explain to him. This element considerably reduces the subjectivism of the novel, diminishes the importance of the story experienced and explained

by the main character himself, and favours the appearance of secondary stories of other characters, above all those of Eugeni and Rosamaria, whose loves date back from their childhood. In the end it is a diary, that of Eugeni, which at the end clarifies a story in which the reader has only been able to perceive some elements. For this reason, Joan Triadú, comparing it to *Camellia Street*, said: "Looser, less dense, more inconcrete perhaps, a prelude to *Mirall trencat* [Broken Mirror], in other words, a move towards a more diversified and plural story." However, the spatial and temporal imprecisions already present in *Camellia Street* are intensified in this novel. Time and space offer a skilful indetermination, and the reader knows only that the action takes place during the six summers that correspond to the six chapters, which possibly places it in the immediate post-war period, and in an unspecific and imprecise coastal town, since the narration at all times avoids offering the historical and sociological details of the environments and the characters.

The gardener is already an old man who uses his past life, the passing of time, as a means of reflection, and who is aware that death will finally triumph over life, which is reflected in the perfectly closed end to the novel, with the suicide of Eugeni in the sea and the death of Cecilia, the wife of the gardener, buried in the garden. It is probable that, after many years of living in small flats and precarious apartments, and in relet rooms in major European cities, the memory of the house with a garden of her childhood must have been sufficiently suggestive to Rodoreda for her to imagine a novel set in a house with a garden close to the sea, a few kilometres from Barcelona, and, once again, to place at the beginning of the work a hugely significant epigraph which aims to emphasize the primitive, almost divine origin of the garden: "Dieu est au fonds du jardin", a phrase of Robert Kanters, the French critic and academic interested in mythology and the occult. This is a novel with a tragic nucleus, with a despairing end, which coincides with the sale of the house and the suicide of a young character.

When Mercè Rodoreda published *Mirall trencat* [Broken Mirror], her technically most ambitious novel, in 1974, the novelist was now enjoying a period of full critical and public recognition. Rodoreda had begun the writing of this long and poetic novel in Geneva during the sixties, but did not finish it until 1974, by which time she was living in Romanyà de la Selva, in the Baix Empordà region. It is a novel with a complex structure, with narration in the third person, which is distanced and objective, of a multiple focus, based on a small multitude of characters who offer the reader a multiplicity of narrative viewpoints, a true polyphonic or kaleidoscopic novel in which several, highly fragmented, perspectives dominate, which, living up to its title, present very important ellipses and silences. The epigraph that begins the work, a well known phrase of Saint-Réal, popularised by Stendhal, "Un roman c'est un miroir que l'on promène le long du chemin", presents key concepts to its interpretation: the notion of the novel as a broken mirror, which displays the futility of trying to capture a unique linear objective reality and,

therefore, an awareness of reality as a fragmented plural entity, and the concept of the path, of a voyage through time and space that characterises this novel so well, which runs from the end of the 19th century until just before the Spanish Civil War breaks out. The phrase of Sterne that presides over the first part of the novel, "I honour you, Eliza, for keeping secret some things" situates the secret as the motive for the action of the novel, the secret as the part of the obscurity possessed by all its characters, which the reader is unable to access. *Mirall trencat* [Broken Mirror] is a novel that offers a devastating reflection upon the passing of time and the fleeting nature of human relationships, and narrates the ascendant and descendent history of a family, the Valldaura-Farriols, from opulence, luxury and excitement to disillusion, destruction and death. The evolution of the family saga is perfectly reflected in the magnificent history of the family mansion and garden in which they live, which behaves like a living organism, above all in the main character of the final chapter of the novel, with functions of an epilogue, a large and repulsive rat which presides over the destruction of an entire world with indifference. Because destruction and death appear, perhaps for the first time in the works of Rodoreda, associated to childhood, to the two children that die in the novel.

At the end of the seventies, Rodoreda definitively abandons the cities of her exile and moves to Catalonia. These were years of personal and literary fulfilment and of public and critical recognition in her own country. In 1980, she publishes two significant works that highlight the vital and aesthetic interests that marked her later years, on the other side of the mirror, more related to mystical concerns, influenced by a phrase of the French novelist Jean Marie Le Clézio: "Reality is not so important, what counts are the movements that come from within, the pulsations that come out of the most profound." On the one hand, *Viatges i flors* [Travels and Flowers], a selection of stunning short stories written in different periods in which the spatial-temporal coordinates gradually disappear and in which the author seems to adopt a different view of reality and of art. A view, almost a smile, which surprises the reader, since the sensation of the unreal produced by this eminently poetic prose taken as a whole impedes the reader from first realising that the author is suggesting a real display of the virtues and defects that determine the human condition. In this work, which owes part of its influence to Henri Michaux, Rodoreda makes no concessions to the reader, and subjects her texts to a process of purification that allows her to sever any ties between literature and the representation of reality. And on the other hand, *Quanta, quanta guerra...* [So Much War...], the last novel to be finished and published during the author's lifetime, which should have been called *El soldat i les roses* [The Soldier and the Roses]. A short time before, in 1976, Rodoreda had written to her editor, Joan Sales, a bitter and despairing confession: "I am sick, profoundly sick, sick to the soul, of revolutions, of coups d'état, of civil war, of major war, of concentration camps, of napalm bombing, of torture, of kidnap, of social struggles, of men's delirium of assuming control, especially

those who do not know how to assume control. And of bringing down those who do not know." This is about an initial, ascetic and mystic voyage, in which the main character, a young and naïve Adrià Guinart dedicates three years of his life (the reference to the Spanish Civil War seems inevitable) to covering a mysterious and beautiful landscape without a name, subjected to primitive rituals and trials of great difficulty, thanks to which, once he has overcome these, he reaches a definitive maturity which is related to a garden, and, therefore, to his childhood. In this impressive novel, this apocalyptic tale, in which the war acts as a metaphor for the world, evil is a continuous presence, death scenes and destruction are constant, the mission of the main character is to bury the dead of a war without name and the sensation of tiredness becomes relentless.

The Unfinished Works

Since the death of the writer, in 1983, two of her works have been published; previously unpublished and unfinished, they are quite different from each other, they do however deserve the attention of the critic. *Isabel i Maria* [Isabel and Maria] is probably the first work that Rodoreda wrote in the post-war period and the master for her subsequent output. However, in reality this is a *work in progress*, of various unstructured materials that Rodoreda never managed to convert into a novel: preparatory materials for a novel, without order or dates, which are of great interest since they contain the embryo of the great narrative themes of the author. As far as *La mort i la primavera* [Death and the Spring] is concerned, this was published in 1986; however, the genesis of this work, on which the novelist was working at the time of her death, is one of the most complex of Rodoreda's entire output. For example, the novelist presented a novel with the same title at the 1961 edition of the Sant Jordi novel award, although this was not considered by the jury. Through the references that appear in her correspondence with her editor, Joan Sales, it is known that in 1962 and 1963 Rodoreda continued to work on the novel, with considerable difficulties, since the work got in the way or clashed with other projects, whether novels or short stories. In 1963 she confirmed that she would, for the time being, abandon the project for the final manuscript of *La mort i la primavera*, since this was a novel of considerable difficulty. The novel is set in an imaginary town which is nameless, as are its inhabitants, generally deformed or mutilated beings, dominated by a terrible grotesque aesthetic that emphasizes ugliness, eroticism and mutilation. The presence of death in this novel is imposing and it allows the author to offer an overview of the world of primitive fiction, set at the heart of nature, in which the atavistic ties of man with the cosmos are emphasized and in which the presence of the four elements, the result of the author's growing interest in alchemy, are essentialised and poeticised, in what ends up becoming one of the most terrible conclusions in the works of Mercè Rodoreda.

Now far removed from literary realism, the monologue having been abandoned as a discursive

technique, in a definitive break with the importance placed on psychology during her youth, the final years of Mercè Rodoreda's literary creation offer an impenetrable portrait of the hazards of human existence. A commitment to an unyielding individual truth that distances itself from self-indulgence and self-deceit which, in any case, in the novels of Rodoreda does not seek any form of consolation. The internal voyage seems to be the only point of narrative reflection and in her final books (more than mysterious and enigmatic, more than fantastic and unreal, more than reflexive and philosophical), the incessant advance of the myth of the human species seems to become a true aesthetic lesson. But, who is speaking in these novels? Where does this disturbing view of reality and of men and women of the second half of the 20th century come from? What type of creative subjectivity is capable of constructing such terribly sad, such shockingly cruel and such ferociously desolate worlds of fiction? Which narrative models, beyond those that she herself quotes (Kafka, Céline, Michaux), guide a Catalan novelist apparently locked into herself in her attempt to provide a response to her internal wars and the external wars that swoop down on her?

The literature of Mercè Rodoreda offers few answers, while, on the other hand, the questions, the secrets, in short, the areas of indeterminate meaning presented in her novels are multiple. Beyond the frontiers of literary genre, resolving in her manner the complex ties between memory and fiction, venturing to create a wise and symbolic, generally religious world (influenced by Karl Jung, Gaston Bachelard and Mircea Eliade), Mercè Rodoreda produces a total body of literary work crossed by one of the modern myths, exile, understood not only as the territory of symbolic construction, but rather as a space for the reconstruction of the individual conscience.

Xavier Pla

The Universality of Mercè Rodoreda: Writing as Alchemy

When Gabriel García Márquez heard of the death of Mercè Rodoreda, in April 1983, he wrote a perceptive article entitled "Do you know who Mercè Rodoreda was?" in which he said, "It seems few people outside Catalonia know of this invisible woman who wrote, in splendid Catalan, beautiful, harsh novels such as few are found in present-day letters. One of them – *The Pigeon Girl* – is, in my opinion, the most ravishing published in Spain since the Civil War," (*El País*, 18 May 1983). And yet, refuting the declaration of the Colombian Nobel Prize winner, Mercè Rodoreda aroused profound admiration – devotion in more than one case – both inside and outside Spain, although it was often secret, like the author herself. In addition, she is probably one of the most universal authors of the Iberian Peninsula, since her major work, *The Pigeon Girl* (*La plaça del Diamant*, 1962), has been translated, to date,

into 26 languages. For this reason, when in 1982 Rodoreda wrote the prologue for the 26th Catalan edition of the novel (written in Catalan, not translated into Spanish, and very illuminating, like all of her prologues to her own works), she expressed her understandable pride in these words:

"It makes me happy to think that, among so many thousands of readers it has had and continues to have, there are many who had never read anything in Catalan before and through reading it have discovered that ours is a civilised, cultured, important language. It also makes me happy to think that this simple, human novel has carried the name of the Plaça del Diamant in the town of Gràcia, and with it that of Catalonia, to so many distant countries."

International Projection:

The Translations

The Pigeon Girl has indeed reached distant countries: it has connected with readers in China, Vietnam or Finland, to mention just a few examples. And this fact is unquestionable proof of the universality of this work, and also that of Mercè Rodoreda's other novels and narrations. Thus, for example, in France, Italy or Germany almost all of her production has been translated by prestigious publishers, who have shown an interest even in unfinished works, such as *La mort i la primavera* [*Death and the Spring*] and *Isabel i Maria* [*Isabel and Maria*]. And, naturally, practically all of it has been translated into Spanish. In addition, the none too common fact that the author has a mastery, at the same time and with identical expertise, of the secrets of both the novel and the short story has made it possible for her narrations also to have appeared in magazines. Or in selections of her own stories, such as *Two Tales* (1983), which includes "The Salamander" and "The Nursemaid," and in anthologies of the fantasy genre, in which the writer excels, for example in Bulgarian, *Iberiska Fantastika* (1983). And although Rodoreda has ventured into theatre – she has explored practically all of the genres – this facet was discovered late, and it has been her best-known work, *The Pigeon Girl*, which has been transported to the stage in several European countries, while even some of her short stories have also been dramatised. This fact merely serves to demonstrate the force of a language and of a series of characters that transcend frontiers, as occurs with universal works, a category to which the bulk of Rodoreda's production belongs. It is a work which is not very extensive but has great diversity, quality and, at the same time, coherence, which responds to a profound need felt by its author; and this is the basis of the veracity which characterises it, because Rodoreda always starts each new novel from scratch, as she emphasises in the prologue of *Mirall trencat* [*Broken Mirror*]:

"If people have liked *The Pigeon Girl* and *Camellia Street*, if they like *Mirall trencat*, this will not burden me with pretensions. I would like to start my next novel as new as the light of day – but it will not be at all easy."

The cinema and television have also been drawn to Rodoreda's work. Although it was Francesc Betriu who made the film based on *The*

Pigeon Girl, which extended Rodoreda's popularity still further, various prestigious directors before him had expressed an interest in this work, among them Juan Antonio Bardem, Jaime Camino, Pilar Miró and Basilio Martín Patiño. In 1977 Lluís Pascual made a television serial of the novel *Aloma* (in its definitive edition of 1969), which Rodoreda liked very much. Josep Maria Benet i Jornet has premiered a TV version of *Mirall trencat* (2001) – a work for which he expressed interest as long ago as 1977 – in Spanish (*Espejo roto*), consisting of three chapters of two hours each. This very ambitious mini-series is to be broadcast soon by TV3 in its original Catalan version. All of the facets which I have broadly sketched out here demonstrate, in addition to the interest aroused by Mercè Rodoreda's work, the possibilities residing in it, since it is a demanding body of work which at the same time has succeeded in reaching a wide and diverse public, both near and far. Yet another example of the various possibilities of Rodoreda's work is the fact that when the musician and composer Luis de Pablo, who has always believed in the dialogue between music and words, read *Viatges i flors* [*Travels and Flowers*], he decided to set this mysterious work to music; it was premiered in Brussels on 10 October 1985 within the framework of Europalia.

But it is above all the translations which mark the extent of the universality of Rodoreda's work, translations which have followed one after the other at a pace which was at first slow and difficult, largely due to the times and the situation of the Catalan language, but later unstoppable, a true "boom". It was initially her editor, Joan Sales (Club dels Novel·listes), who supervised the translation of a series of novels he greatly admired, particularly *The Pigeon Girl*; he felt, for example, a special satisfaction when it was translated into Danish – in this way the author came into the proximity of Sweden, the country that awards the Nobel Prizes – and into Japanese, in 1974; in this case because it was the first translation of a Catalan book into this language. Thrilled by this fact, Sales found that the novel even had an affinity with the best Japanese literature, due to the poetry of its small details and its delicacy of observation. He therefore hoped excitedly that the novel would become a best-seller. The first translation of *The Pigeon Girl* is the Spanish one of 1965, which was soon followed by the English text in 1967, and the Italian and French versions in 1970 and 1971, by Giuseppe Cintoli and Bernard Lesfargues, respectively. In 1990 a new Italian translation of *The Pigeon Girl* was made, by Anna Maria Saludes, who has also translated *Mirall trencat* [*Broken Mirror*] (1992), *Quanta, quanta guerra...* [*So Much War...*] (1994), and *Aloma* (1987), the latter for the Astrea collection of "narrativa al femminile della Giunti." In addition, *The Garden Across the Border* (1990), translated by Clara Romanò, has been published by the firm La Tartaruga, directed by Laura Lepetit, whose aim is to publicise works by women writers, as is shown by the firm's catalogue, which is made up of authors as eminent as Jane Austen, Virginia Woolf and Nadine Gordimer among others, and also by Esther Tusquets. This demonstrates the interest aroused by Mercè Rodoreda's work in feminist circles. For example, Femenino Lumen incorporated into the

anthology *Cuentos de este siglo (treinta narradoras españolas contemporáneas)* [*Short stories of This Century (Thirty Contemporary Spanish Women Narrators)*] Mercè Rodoreda's "El riu i la barca" ["The River and the Boat"], from the volume *My Christina and Other Stories*, where the author attains her full maturity as a narrator. And the fact is that feminist criticism, very especially in the USA, where it is expanding so strongly, has taken a lively interest in our author, as I will describe later on.

I have already said that important publishers have translated Mercè Rodoreda's works. The director of Suhrkamp of Frankfurt, to take a significant example, felt strongly attracted not only by the books, but also by their author – a woman of great fortitude, complexity and allure – whom he met personally in a small village surrounded by vegetation, Romanyà de la Selva, in the province of Girona, which was her last refuge, her last journey. The publishing house first translated *The Pigeon Girl* (1979) and, shortly afterwards, *Viatges i flors* [*Travels and Flowers*] (1981), one of the author's most unusual works, unclassifiable, fantastical and personal, which fits perfectly into the German tradition; and it is appropriate to point out, in this respect, that Rodoreda felt a permanent interest for the romantic writers of that country in general, and for Novalis in particular. Suhrkamp launched Mercè Rodoreda, then, as a very noteworthy author, and placed her on a publicity poster alongside prestigious, universal women writers like Virginia Woolf, whom our author always admired and whose influence is visible in *Mirall trencat* [*Broken Mirror*]. In 1983 a pocket edition of *The Pigeon Girl* was published, followed by a selection of stories entitled *Der Fluss und das Boot* [*The River and the Boat*], taken in general from *My Christina and Other Stories*, but also with two from *Cop de lluna i altres relats* [*Moonstruck and Other Stories*], her first volume of narrations.

Mercè Rodoreda's work has been translated, then, profusely, occasionally under a different title: for example, the Dutch version of *La plaça del Diamant* – of which several editions have been published, with the aforementioned article by García Márquez as an epilogue – is entitled *Colometa*, the initial title of the story and the name of its central character, while in the UK it has become *The Pigeon Girl* and in the US *The Time of the Doves* (1981). In this particular case it is a novel published in a pocket edition, as it is in France, where Rodoreda's work has been very highly valued by the critics and well received by the public. But, in addition to the pocket version, high-quality editions have also been published with beautiful illustrations, such as that of the Círculo de Lectores – in Catalan and Spanish – with drawings by Ràfols Casamada. One small, select publisher in Bergerac (France) has published a selection of Rodoreda's stories under a striking title, *Elle m'a dit: Sorcière!* ["Witch!" *She Told Me*] (2001), because they are stories dominated by marginalised characters standing on the edge of madness, who have become, or think they have become, witches; this translation was also by Bernard Lesfargues, who is highly respected for his work and on whom Rodoreda insisted as the translator of *The Pigeon Girl*. Of her unfinished

novel, published posthumously, *La mort i la primavera* [Death and the Spring], two editions have been published in Catalan, one commercial (1986) and one critical (1997). There are also books or fragments of her work adapted for teaching, not only of Catalan but also, in translation, of Spanish, due to her exemplary style. And the fact is that the possibilities of Rodoreda's work seem to be infinite.

Critics and Admirers

With the appearance of the French translation of *The Pigeon Girl*, the press sounded an alert about the quality of this work. *Le Figaro Littéraire* (10 January 1971) said it was "an exceptional testimony which deserves to be welcomed in France by a very broad public." Michel Cournot emphasised the universality of the novel in a long, notable article, "Trop blessée pour mourir" ["Too Wounded to Die"], published in *Le Nouvel Observateur*, with a photograph of Rodoreda and another of peasant militia members from the Spanish Civil War, a theme of the greatest interest in that country. Cournot concludes that, on closing the book, "One feels that a little working woman from Barcelona has spoken out for all the hope, all the liberty, all the courage of the world. And that she has just dictated one of the finest books of universal scope which love – let us name it, finally – has written."

García Márquez, too, in his article, attributes the universality of this work to love, and consequently points out that "her books allow us only a glimpse of an almost excessive sensibility and a love for her people and for the life of her neighbourhood which is perhaps what gives her novels a universal scope." The author herself has insisted on the importance of love in her work, in the prologue of *The Pigeon Girl*: "I want to state loud and clear that *The Pigeon Girl* is, above all, a novel of love, though without a trace of sentimentalism. The moment when Colometa, returning from the death of her past, enters her house and embraces her second husband, the man who has saved her from all of the miseries of life, is a scene of profound love." And there is no denying that love, a universal theme – the theme of all great novels – dominates Rodoreda's works. But so does death. She herself explained the reason for this: "They are the two important themes in life, even cats know that" (interview by Rosa María Pereda, *El País*, 20 March 1982).

I have spoken of the interest which the critics in general, and feminist critics in particular, feel for Mercè Rodoreda's work, and here we can cite two volumes which mainly compile articles of this tendency: *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction* (1994) and *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda* (1999). Several US universities have published theses on Rodoreda, relating her to Spanish women writers like Anna Maria Matute, Carmen Laforet and Rosa Chacel, but also to Emilia Pardo Bazán. In addition, international congresses have dealt with certain specific aspects of the figure of Mercè Rodoreda – such as the one held in Venice on 24–27 March 1992, organised by the Italian Association of Catalan Studies – or have focussed on her dedication to the short story – like the

international congress held in Valencia, organised by the University of that city (1998). There are also a number of essays and biographies analysing her life and work, not to mention volumes of articles, such as the issue of *Catalan Review* dedicated to her (December 1987), entitled precisely "Homage to Mercè Rodoreda." Even a psychiatrist, Joaquim Poch, has taken an interest in our author's work, to which he dedicated his doctoral thesis, which was subsequently published. María Isidra Mencos is about to publish a volume entitled *Mercè Rodoreda: una bibliografia comentada*, which will fully reveal the author's extensive projection: the multiple works of diverse countries and tendencies dedicated to the writer. And the truth is that Rodoreda's work, in its complexity and richness, lends itself to a variety of approaches.

Rodoreda had many anonymous admirers, but the correspondence addressed to her, which is conserved in the Institute of Catalan Studies, reveals the names of some of them, names as diverse as Josep Tarradellas, Salvador Espriu, Pilar Miró, Pere Gimferrer and Rosa Chacel, to mention just a few; and this admiration is often mutual. Pilar Miró, for example, wrote several letters to Rodoreda expressing the great attraction she felt for the writer's work and also her intention to film first *The Pigeon Girl* and then, when this project proved impossible, *Mirall trencat* [Broken Mirror]. Miró once said, "Over and above her work, what interests me is Mercè Rodoreda herself." Miró's letter also informs us that the novelist, who was very fond of the cinema, saw her film *La petición*: "I am delighted that you have seen *La petición*, and particularly that you have found me," (17 January 1977). Miró says of *Mirall trencat*, "[...] I think it is a splendid novel and its author a splendid woman. This time it was little Jaume who captivated me. Why don't you write more? It's unfair that you don't," (27 October 1978). But as I have said, it was Francesc Betriu who transported the coveted *The Pigeon Girl* to the screen, in 1982; the film was a great success in Barcelona, and a television version of four chapters was also made, being bought by over thirty countries. Another director, Agustín Villaronga, was attracted to Mercè Rodoreda's work, especially *La mort i la primavera* [Death and the Spring], a very severe and ambitious novel which he wanted to film; it is a dark, disturbing *imago mundi*, which demonstrates the prodigious imagination of its author, who creates a world from head to toe. With this film, which was to be an international production, Villaronga intended to counteract the more sentimental image of Rodoreda propagated by *The Pigeon Girl*, but unfortunately the project fell through at a very advanced stage. The truth is that Rodoreda has many faces; she herself has referred to her multiple personalities, which she considers precisely a characteristic of creators, of true creators, we could add.

Theatrical Performances

The qualities of Rodoreda's prose and her power to construct convincing characters have led to numerous theatrical versions being made of her stories and novels. The first story in Catalan adapted in this way was "La sala de les nines"

["The Doll Room"], from the volume *My Christina and Other Stories*, performed by the company Bruixes de Dol, with songs written by the poet Maria Mercè Marçal and sung by Marina Rosell and Maria del Mar Bonet. Josep Maria Benet i Jornet, who attended the performance, wrote to Rodoreda to say that, as he already suspected, her texts are very forceful and theatrical, but also that the audience that filled the hall followed the performance with enormous interest (7 June 1979). For Mercedes Lezcano, to whom we owe the staging of *Mujeres* [Women] in Spanish, "It all came about out of my desire to recover the Catalan language. I re-read Mercè Rodoreda, who for me is a sacred figure in literature, and it occurred to me that those stories could be performed as monologues." Lezcano believes that although the portraits of the characters chosen are from another time, they connect perfectly with women of today, and so demonstrate their full validity in the present. This carefully-prepared performance, premiered in April 1999 at the Círculo de Bellas Artes, met with considerable success, which led to a prolongation of its performances followed by a tour of several cities.

The Pigeon Girl has also been staged in several theatre productions in Europe – in France and Holland, for example – which, in addition to confirming the universality of the work to which I have already referred, demonstrates once again its multiple possibilities. The Dutch translation of the novel was first published in 1987, with the sixth edition appearing in May 1996, and "at this moment the De Korre company, based in Bruges, is touring the Flemish part of Belgium and Holland with its own theatrical version, which has been loudly acclaimed by both the critics and the public," (Carmen Montón, *La Vanguardia*, 1 December 1996). According to this article, its director, De Moor, was struck by the mysterious force that radiates from the novel and is recognisable, in his opinion, in certain Flemish authors. In this version, the stage set suggested a pigeon loft – reminiscent of the pigeon house of the central part of the novel – while from the ceiling hung a kind of model of Barcelona's Temple of the Holy Family, thus evoking the name of its architect, Antoni Gaudí, since one of its settings is his Parc Güell; this affords a mention of Gaudí and his works, which leave their powerful imprint on Barcelona, in a work which describes the city with particular accuracy. In France there have been two theatrical versions of this novel. One was performed at the National Theatre of Chaillot, Paris, in March 1998, and the principal newspapers reported on the premiere. On 30 March, *Le Monde* remarked on the notable performance, distanced to the point of being almost Brechtian, of the leading actress, Martine Pascal: "Things are let out, simply, without emphasis, without ideology, like confessions made in a soft voice." And this soft voice, on which all of the weight of the work rests, matter-of-factly relates the life of Colometa, a life made of small and large misfortunes, in which happiness also appears from time to time. In this way, the text demonstrates its capacity to move the spectator, since the text is all there is, on an almost bare stage: from its walls hang scraps of Colometa's life,

her wedding dress, pigeon feathers, vestiges of the war... In contrast, in the other French version, premiered in Lyon, also in 1998, there are two actresses; the leading role, the elder Colometa, is played by the well-known actress Isabelle Sadoyan-Buisse, who had long been interested in this work, with the secondary role being that of young Colometa. The review published in *Le Figaro* of 1 March highlighted precisely the universality of this figure, since everything about her inclines towards universality, and this is precisely her greatness:

"Colometa is all women, of all ages and all latitudes. An utterly everyday woman, utterly given to life, this life that passes in joy and sorrow."

And this is, indeed, a significant aspect of the character created by Rodoreda, the fact that she is a heroine of everyday life and the fact that she speaks, screams, at the end of the work – another article proclaims out that this scream corresponds to that of Picasso's *Guernica* – for all nameless women, for all oppressed, valiant women. For all women who have no voice.

A Novelist's Life

Having established the unquestionable universality of Mercè Rodoreda, we could now ask how she has attained it, how our author has achieved something that is restricted to a chosen few, leaving aside, obviously, her indisputable personal talent. We can call it a gift, but it is a gift that must be cultivated, like the flowers Rodoreda loved so passionately that they filled the pages of her books. In this respect, García Márquez has rightly observed that writing and flower-growing were two parallel activities for her. But to return to the initial question, the answer to this universality is very probably double, involving life and literature, tightly intertwined, each rooted in the other, like a single thread. A single adventure. Her life was one of great intensity, in both the personal field and the collective, historical sphere. In relation to literature, we should stress her enormous ambition as a creator, aspiring to stand alongside the great authors she always admired, not content with a secondary role. This would lead her to dedicate unlimited effort to conceiving and materialising her works, to relentlessly correcting her texts even to the risk of her own health. And at the same time, in parallel, to reading assiduously and attentively not only the classical authors but also the most innovative: models, permanent examples to follow, to draw inspiration from. And this double feeding process produced one of the most outstanding characteristics of Rodoreda's work, and also her notable originality: the marriage of classicism and modernity.

With regard to her life story, when the head of translations of Gallimard, the French publishers of *The Pigeon Girl*, heard a broad account of it, he exclaimed, "That's truly a novelist's life!" And Rodoreda's life is, indeed, that of a true novelist, both for the events she lived and the intensity with which she lived them. She followed, almost out of obligation and to the letter, the advice given her by the editor of a Barcelona magazine, *La Rambla*, when, at a very young age, she told him she would like to learn to write through journalism: "First live; then write." A maxim which she made her

own. And history repeatedly showed its tragic face during her life, a complex life. Divorced and with a son she left in Barcelona in her mother's care, she had to flee to France when the Republicans lost the Civil War, since as a writer she was not only a Catalan but also a nationalist – which was worse than if she had been a communist, as she has declared in several interviews. In this way she began an exile which would turn into a true *voyage au bout de la nuit*, as she herself put it, quoting the title of a groundbreaking novel by Louis Céline, with whom she had more than one point of contact. Having taken refuge in the castle of Roissy-en-Brie, near Paris, she then had to flee this capital, for which she felt a special attraction, when the Nazis entered it. She thus joined the long line of French people fleeing as best they could, often on foot, along the country's roads. But these experiences were crucial at that moment, and to observe them and live them so closely was a genuine privilege, a priceless experience for a true writer. For this reason, in an interview she granted us on the occasion of winning the Honorary Prize of Catalan Letters in 1980, she said:

"I remember that the retreat, during the war in France, with the Germans on one side and the French on the other, was horrible and at the same time thrilling – to find yourself in the middle of a worldwide conflagration like that one, to live it, because that doesn't happen often in life. It's good to live before you write."

Mercè Rodoreda's existence was, then, turbulent, and she became a direct witness of crucial events of the 20th century like the Spanish Civil War and the Second World War, followed by a prolonged exile. But she never regretted the hardships involved, for as she told Montserrat Roig, a happy person has no history. But also, if you have not suffered, "you'll have a banal impression of life; on the other hand, if you've had many difficulties and taken many blows, that experience will give you a foundation of humanity that will help you to know how to describe characters and the things that happen to people," (interview by Concha Albert, *Telva*, May 1982). Her personal existence, lived intimately and intensely – since, in her own words, she was a woman of passion – became complex due to various circumstances, and she did not seem to feel too happy about this, to judge by a published letter she wrote to Rosa Chacel in 1976: "If goodness is harmony and badness is disorder, I am an absolutely wicked person because of the disorders I have caused in my long and decadent life." Perhaps it was for this reason that Rodoreda felt a permanent admiration and affection for Antònia Macià de Tarradellas, of whom she described in a letter of March 1978: "[...] simple, refined, a person who, in the most natural way, has dedicated all of her life to doing what she has to do, which is one of the most difficult things to do, and that is why I admire her." These words recall the author's defence of Colometa against other famous, universal heroines like Madame Bovary or Anna Karenina, whom she considers inferior, since Colometa does what she has to do, as Rodoreda wrote in the above-mentioned prologue of *The Pigeon Girl*, and in doing so she displays a natural talent worthy of all respect: "I consider Colometa more intelligent than Madame Bovary or Anna

Karenina." And with the creation of this character she seems to demonstrate that literary creation is a catharsis, as she herself once said.

Rodoreda's life was intense, hard, because during her exile she lived precariously in sublet rooms, first in Limoges, then in Bordeaux, returning to Paris at the end of the war; there she lived through the wretched darkness of the immediate post-war years, in a maid's room without running water or heating. In this small room, she told Montserrat Roig, she kept "my memories of a dreadful period, and also more than two thousand books." Life and literature were always her great companions. And leaving aside all these difficulties of life, there underlies in Mercè Rodoreda the determination to become a great novelist, as a personal challenge and at the same time as a way – the only one she considered valid, in her case – of serving her country, which she never ceased to think of. For example, she wrote to the writer Anna Murià, when she became aware of the years lost for writing in Limoges and Bordeaux, marked by the war but also, and even worse, by the immediate post-war, that those useless, demoralising years saddened her but that she would be avenged, she would make them useful and stimulating: "[...] let my enemies tremble. At the slightest opportunity I'll gallop in like a Sicilian stallion. No-one will be able to stop me." (*Cartes a l'Anna Murià 1939-1956* [*Letters to Anna Murià 1939-1956*]). Also, in a long letter to Rodoreda from Josep Tarradellas, where the then President of the Government of Catalonia in exile seems to be continuing a conversation held with her, he tells her that the function of the intellectual must be clearly distinguished from that of the politician, an idea on which they coincide:

"I sincerely believe that the Catalan poets should remember what Goethe said in his conversations with Eckermann about poetry and politics. He said, with the exactness we all acknowledge, that the poet who does politics is lost." (14 January 1949).

Literary Vocation and Readings

Mercè Rodoreda was soon to realise that all of her efforts must be directed, when this became possible, towards literature. But literary creation also requires great effort, intense work, a great deal of dedication – because, as Valéry said, only in this way does the writer attain spontaneity and naturalness, features which would come to characterise Rodoreda's style. This was why she wrote, in the prologue of *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], "Every novel is conventional, the trick is making it not seem to be. I have never written anything as ornate as *The Pigeon Girl*, nothing as unreal, as fussy. The sensation of something living is given by naturalness, clarity of style. A novel is words."

Rodoreda's generation was characterised precisely by its eagerness to connect, to integrate with great European literature. It was a generation cut off in its prime, in general, by the Civil War, this war which, in contrast, enriched Rodoreda's work. She told Montserrat Roig that during the Republic "there was a true, more brilliant Catalan

life [...]. We used to read a lot and we were up to date with the new European and American literature." In addition, she shared the years of exile with Joan Prat, the great love of her life, known publicly as Armand Obiols, an eminent poet and intellectual and her most faithful admirer and adviser. Years later, he would be a translator for UNESCO in Geneva and then in Vienna. When they fled from Paris after the occupation, Rodoreda carried with her a very heavy piece of luggage: a suitcase full of books. Even in the midst of the war, she in Limoges and he in Bordeaux, they wrote in their letters about what they were reading, and they planned to form a select library, because without books their lives "would be pitiful." Throughout her life Rodoreda remained loyal to this passion for reading, to which she dedicated many hours every day. When she was preparing to leave the apartment in Geneva, in January 1979, she wrote to Rosa Chacel that she was not sorry to leave the furniture, but "if I can't take my books, I'll die."

During the 1940's, the years of Limoges and Bordeaux, Rodoreda mainly read the prominent French authors of the time: Mauriac, Anouilh, Giraudoux, Cocteau... And during these difficult years she concentrated on the short story, a genre which requires less dedication than the novel. And being a demanding author, she realised she could not write as she did before the war, and so she needed to "study" – this is the exact word she used – the British and American short story writers, who were enjoying great prestige in France at that time, being seen as the renovators of this genre and also of the novel. Consequently, in June 1946, from Bordeaux, she wrote to her confidante of those years, Anna Murià, that she was studying the American short story writers in depth and that, although she greatly admired Steinbeck and Faulkner, her real love was Katherine Mansfield: "It is difficult to locate the secret of this great force of expression." And indeed, Mansfield is a very highly esteemed writer of stories, a great admirer of Chekhov, whom she had studied, just as Rodoreda in turn studied her.

Following this model, our author was to change register, abandoning literary writing and the sentimental or melodramatic arguments of some of her early stories to adopt the colloquial style and the everyday lives that characterise Mansfield's work, lives that are often humble or simple. In fact, Rodoreda was already very close to *The Pigeon Girl*, because she had forged a fresher style of writing, more in tune with the great authors of the moment, with Céline, for example, who had devoted himself to achieving "the emotion of speech through writing." Rodoreda had also attained "this great force of expression" by following a path of her own not trodden by Mansfield; specifically in the short story, connecting in a very personal manner, and with her own stamp, with the best fantasy literature, the grand master of which is Poe.

Back in Paris, despite her precarious conditions, Rodoreda was living in what was then the capital of the world, just a few steps away from Saint-Germain-des-Prés and its legendary cafés of worldwide renown: Deux Magots, Flore, the Brasserie Lip and the rest, where the reigning couple were Jean-Paul Sartre and Simone de

Beauvoir, whose path Rodoreda crossed, as she did with her compatriot Picasso. And obviously, existentialism also reigned, and it marked our author, as is shown by numerous quotations of Sartre, whom Prat considered the *maître à penser*, having occupied this position left vacant on the death of Gide, whom Rodoreda also read. They bought and commented on the magazine directed by Sartre, *Les Temps Modernes*, and the art publication *L'Oeil*, both of which enjoyed prestige and influence. In Paris, Mercè Rodoreda would soak herself in the French authors, particularly Baudelaire, for whom she felt a special devotion and to whom she owed so much – for example, she copied numerous poems or verses in annotations – but also Proust; and of more heterodox names like Artaud, whom she quoted in the prologue of her most cryptic novel, *Quanta, quanta guerra...* [*So Much War...*]:

"Antonin Artaud begins his *Heliogabalus* in this way: around the dead body of Heliogabalus, the God of the Sun, the purple-robed priest who came to the Roman Empire from the Sun, now dead and tombless, his throat cut by his own police in the latrines of his palace, there is an intense circulation of blood and excrement. Around the people of my time there is an intense circulation of blood and dead bodies."

She also read a singular, unclassifiable writer and painter, André Michaux, to whom, as a token of her fascination, she seems to pay homage in *Viages i flors* [*Travels and Flowers*], a book Rodoreda wanted to be illustrated by Joan Miró – it should be noted that in her painting our author was inspired by Miró, and also by Picasso, both innovative and universal, not forgetting Klee. The mythical sense that characterises her work is largely owed, apart from the classics, to the philosopher Gaston Bachelard, who, in his poetic essays, focussed mainly on the four elements, these elements that are so important in Rodoreda's work, particularly water and plants. The truth is that for her, an intelligent autodidact with limited formal education, to live in Paris at that moment was a great privilege, due to the city's multiple cultural activities: cinemas, exhibitions, museums...; and she took advantage of all of them, everything was a source of reflection and inspiration. The cinema, in particular, which greatly interested her: mystery and suspense films in general, and Hitchcock's in particular. And obviously books, which were fundamental to her training. In France, in addition to French, she also learned English and Latin, which she later translated; she read the American authors and expressed her preference for Faulkner, with whom she had more than one affinity. Her universality, then, largely took root in Paris, and for this reason she told us, during the above-mentioned interview:

"Read like mad, that's important. If I hadn't experienced exile, if I hadn't discovered French culture, I would have written very differently. I learned clarity, precision, from the French writers."

But although she felt a great attraction for Paris, for the beauty of the city, crossed by a great river, with a vast, grey sky, in the mid-1950's Rodoreda had to abandon it and move to Geneva accompanying Prat, due to his work as a translator.

A peaceful city with magnificent parks, a lake and two rivers, this was to be the place where she would produce the intense and often remorseless work that would convert Mercè Rodoreda in the universal writer we now know. There, living for the first time in an apartment for herself alone, she would begin to pour out all of the rich personal and literary experience accumulated inside her. In addition, firstly in Geneva and later in Vienna, where Prat would live from 1960 until his death in 1971, she would meet up with colleagues, cultured and interested in literature – including the son of Américo Castro – thanks to whom she would follow Spanish literature very closely, and also the Latin American writers. In this respect, Prat struck up a friendship with Julio Cortázar, who periodically worked with him and who appreciated the couple. Mercè Rodoreda recalled Cortázar, who used to visit her in the apartment in Geneva, in a series of memoirs she had started to write for a television script on the cities where she had lived, which could not be filmed because of her unexpected death:

"I remember the dinners with music where the guests were Julio Cortázar and his wife. Cortázar, who was not yet famous, but who only lived by and for literature, and who only accepted working for international bodies two or three months a year."

Also from Paris, Cortázar affectionately recalled Prat and Rodoreda, since thanks to them he managed to lessen "the manifest tedium of the city of Jean-Jacques," specifically recalling "the many good times I have spent in your house, and how much I value the friendship of Mercedes [Mercè] and yourself," (3 July 1956). For his part, Prat was grateful for Cortázar's presence in Geneva, for the same reasons, and wrote to him, "I am waiting for you as one shipwrecked sailor waits on his island for another. I will not be in Geneva much longer. It is beginning to be time for this to cease to be 'une liberté prise au piège,' as Sartre would say," (23 October 1955). And, logically, Mercè Rodoreda read the novels Cortázar sent to Prat, when the latter, for work reasons, moved to Vienna, where she did not follow him, although she visited him on several occasions. On the other hand, the stays in these capitals naturally proved enriching for a writer. But as early as 1953 Rodoreda also read, in French, Borges' *Fictions*, the first work of the Argentinian writer to be translated, and subsequently read García Márquez. In addition, the couple followed with great interest the Spanish literature of the moment, which is revealed by Prat's letters to Rodoreda – we do not have her replies. Thus, from Vienna her companion sent her comments on the novels he was reading and would later send to her in Geneva. And yet Mercè Rodoreda said very little about these readings, about her great knowledge of Spanish literature; one of the few occasions was on the prestigious television programme *A fondo*, which Soler Serrano dedicated to her – a fact that flattered her – where she expressed her interest in *Viaje a la Alcarria*, by Camilo José Cela. Her presence on the programme is a good indication of her status, since only prominent authors were invited to it; Pla and Espriu, among the Catalans.

This was a moment of renovation of the Spanish novel, and for this reason the couple felt that Sánchez Ferlosio's *El Jarama* (1955) was the

best of all the books published by the new generation. They also read all of the work of Delibes, whom Prat considered the author who remained at a more normal level, and found certain parallelisms between *El camino* (1950) and *La hoja roja* (1959) and Rodoreda's work. For her part, the novelist greatly valued Carmen Martín Gaité, particularly *Las ataduras* (1960) and later *Retablos* (1973). When Prat heard that Ana María Matute had won the Nadal Prize, he wrote to her saying that they had to acquire some of her books. They also followed closely the work of Fernández Santos: *Los bravos* (1954), *La hoguera* (1957), *Cabeza rapada* (1958), and so on. In another letter, Prat spoke to Rodoreda about Ángel María de Lera and López Pacheco, and he sent her the two books she did not know by Elena Quiroga: *Viento del norte* (1950), the Nadal Prize winner, and *Algo pasa en la calle* (1954). We see, then, how in addition to the classic works – the Bible, *La Divina Commedia*, *Don Quijote*, Shakespeare – Rodoreda was also interested in the literature of the moment, particularly French and Spanish, and more tangentially Catalan, which she read with more difficulty.

Universality and Classicism

When I visited Rodoreda at a friend's house in Romanyà, she showed me the books she was reading, Poe and *La sinrazón* by Rosa Chacel, who she told me she admired profoundly. Later I discovered that this admiration was mutual and is reflected in a number of letters written to her by Chacel but never published. And I cannot fail to quote some fragments from them, due to their unquestionable interest, starting at the very beginning:

"My dear, admirable Mercè Rodoreda (I do not say 'admired,' as is ordinarily said: I say 'admirable,' which is the definitive qualifying adjective [...]). How is it possible to create something so simple? – I should of course add 'and so perfect,' but if I do not add it, it is because anything not so perfect I would not call 'simple' but 'elementary' or 'superficial' or some other such affront. I say 'something so simple' because it is difficult to see what constitutes its poetic efficiency, the force of its veracity." (30 May 1976).

And with these perceptive words on *The Pigeon Girl*, Chacel hints at the sensation of bafflement in the face of one of the author's masterpieces. In the face of any masterpiece, very likely. A mystery, a magical act, according to Rodoreda. "A marvellous and strange novel," wrote one critic of the prestigious magazine *Publishers Weekly* in a brief but very accurate description of the novel. In fact, in 1982, the year when the film of the novel was premiered, Rodoreda confessed to Rosa Pereda, in the *El País* interview mentioned earlier, her perplexity over its great popularity: "If you could see with how much curiosity I've read it to try to discover the secret of its success." However, and almost as a premonition, Prat, a reader with an excellent "nose", wrote to her in the early 1970's to encourage her in the face of the difficulties she was encountering in finishing *La mort i la primavera* [*Death and the Spring*]: "With *The Pigeon...*, with

Death... finished, another novel and a volume of twenty of your unpublished stories, you can stop writing, in the certainty that in all of the histories of Catalan literature you will occupy an entire chapter. And that your grandchildren's grandchildren will read you with the same pleasure as Sales," (Vienna, 27 May 1962). In Rodoreda's published letter to Chacel, she expresses her admiration of the latter: "You run a hundred rings around me, and Marguerite Yourcenar is a star that shines in a distant heaven" – but she also comments on certain aspects of Chacel's work which are also very characteristic of her own: "This expressing the inexpressible, this delving into the most secret part of life, these worlds of mystery and of great poetry which you give, there are no words to express our gratitude for them."

And we, too, are incapable of finding words to express our gratitude to Mercè Rodoreda for the complexity of her works, for their great richness and poetry. But we should point out one essential difference between the two novelists: Rodoreda's work has achieved great public success, while Chacel's belongs more to a minority – she herself has complained of her lack of readers. The fact is that Mercè Rodoreda's books have had numerous editions in Catalan, and the volume of her complete short stories and *Mirall trencat* [*Broken Mirror*] form part of the very popular pocket collection Les Millors Obres de la Literatura Catalana [The Finest Works of Catalan Literature], directed by Joaquim Molas – not forgetting their multiple translations. But, leaving aside its commercial success, Rodoreda's work is also very highly valued by what we might call cultured readers. Her work is, in fact, suitable for an ordinary reader, to use Virginia Woolf's expression, but also interests a more select public.

Truly, Mercè Rodoreda demonstrates that she like few authors knows the secrets of the novel, a complex genre. She herself wrote, in the prologue of *Mirall trencat*: "Making a novel is difficult. The structure, the characters, the setting ... This work of selection is thrilling because it forces us to overcome difficulties. There are novels which impose themselves on us. Others we have to drag up out of a bottomless well ... A novel is words." In fact, in her works she attracts the public by using melodramatic elements which ensure their success; thus, for example, her protagonists are orphans (*Aloma*), abandoned girls (Cecilia Ce, the protagonist of *Camellia Street*), illegitimate children (*Mirall trencat*), and so on. Moreover, the reader follows these novels with interest, because they are skilfully constructed, their main argumental thread is an intrigue with a tragic core, and the reader is powerless to abandon them. For *Mirall trencat*, a kind of family saga, Rodoreda took inspiration not only from the melodrama and the sentimental novel but also from Gothic novels, with the characteristic sensation of fear they create, a feeling which, as in the films of this genre, traps the reader. *The Pigeon Girl* is, among many other possible readings, a work that narrates, with a rare veracity and lucidity – not forgetting emotion and poetry – one of the episodes over which most ink has flowed: the Spanish Civil War.

But these works were also created by a novelist of pedigree, by a true literary animal, as the author defined herself. And the truth is that Mercè

Rodoreda transformed her profound experience of life into genuine literature. She also perfectly assimilated and fused into her work, almost imperceptibly, the vast literary knowledge she extracted from her readings – this is why she called the novel a kind of alchemy. Consequently, the cultured reader will recognise that the author has drunk from the most important literary movements – in fact her work contains almost all of the history of literature. I have already spoken of the prominence of the classics and of romanticism and existentialism in her work, and to these we can add the impact of symbolism and surrealism. Not forgetting Freud – Rodoreda read all of his work, and dreams occupy a significant position in her work – or Jung, so closely linked to the symbols of the collective unconscious. In Rodoreda's case, the universal symbols are wells, mazes, stairways... but very particularly flowers, trees and angels, not forgetting the other two elements, water and fire. And the presence of these symbols obviously contributes to the universality of the works. However, the author also marked these works with her strong personality: with a determined vision of the world, where the magical and mythical elements are very present – she believed that a novel has to be poetical and fantastical; and with her own style, apparently simple, but very carefully worked. Rodoreda always aimed very high, following the good advice of her companion: when writing, an author must think of the greatest figures, Tolstoy, St Augustine, and leave aside mediocre writers, since there is little point in swelling their ranks still further. Rodoreda, who faithfully followed this principle to the letter, was to enjoy, as a reward for her work, her permanent effort – her freshest pages were rewritten up to six times – the favour of a cultured public. They are, then, books which can be read with interest by a concierge or by a professor of philosophy, as Prat put it. And this circumstance does not arise too often, since only the great creators hold the key to this secret. To the secret of success, in reality.

It should also be emphasised that Mercè Rodoreda achieved a very personal style, a style that ensures the durability of her works, that safeguards them forever. Her style is characterised by poeticism and also emotivity, based on the word, on the spoken confession, with the difficulty this entails for recreating it. Moreover, she knows how to inspire and evoke feelings, in general of sorrow, of fear, of desire, and more rarely of happiness – feelings that are universal. This is why her works have reached so many countries and moved so many readers and spectators. In fact, if *The Pigeon Girl* can be staged in French it is thanks to this emotive, spoken style to which I have just referred, which provokes emotion in the audience and holds them captivated in their seats. Rodoreda said that a novel is words, and in her case these words are capable of perfectly recreating either the cheerful, committed and tragic everyday life of the popular classes (*The Pigeon Girl*) or the opulent but self-centred and equally dramatic existence of the bourgeoisie at its moment of greatest splendour (*Mirall trencat*). We also clearly identify the author's position, siding with the former, with those who participate actively in life and in death,

when this is necessary for their country. Michel Cournot singled out this aspect in the article mentioned earlier, along with Rodoreda's ideal choice of method for materialising it, since, according to him, no-one has been able to express with this tranquillity and precision the infinite space that separates the working class from the other. But Rodoreda also knew how to make credible the disturbing and often fantastical stories that link up to form *Quanta, quanta guerra...* [*So Much War...*], a novel that gives us a tragic vision of the 20th century, a century filled with wars, with the atrocities they entail. This shows us the breadth of the author's range of registers – and also the power of her word, of the word, in brief.

Related with this aspect of Rodoreda's success, her universality is due to her skill in composing, creating, characters charged with life. These characters, so important, so essential in the works they dominate that at times they almost become the reader's friends. For this reason, Mario Vargas Llosa, who feels a strong fascination for the protagonist of *Madame Bovary*, empathises with the phrase attributed to Oscar Wilde concerning one of Balzac's characters, "The death of Lucien is the great drama of my life," and says that "a handful of fictional characters have marked my life in a more lasting manner than many of the people of flesh and blood I have known." In fact, veracity and authenticity are the most notable features of Rodoreda's characters, these characters who are always persuasive; her publisher, in a first reading of *The Pigeon Girl*, literally felt himself falling in love with the character of Colometa, kind-hearted and innocent, yet also, when the circumstances so require, hard and inflexible. As complex as real people. Sales considers that one feels one has come to know in depth Colometa and all the little world that surrounds her, and this occurs only in "good novels, great novels," (10 June 1961). Prat, for his part, believed there was no character in Iberian literature as alive as Colometa, nor any village as bewildering as that of *La mort i la primavera* [*Death and the Spring*]. Through the pages of Rodoreda's novels and stories move characters charged with humanity, this humanity so difficult to achieve and so valued by the author. The principal and secondary characters of her stories and novels are excellent proof of this. And despite their often immense differences, all of them, in addition to being fully convincing, tend to be generous. And innocent. This is why the author wrote, in the prologue of *Mirall trencat* [*Broken Mirror*]:

"I do not mean that I am distressed by evil and perversity; I subscribe to the famous phrase, 'Nothing human is foreign to me.' But innocence, because it concurs with an important part of my temperament, disarms me and enchants me."

The translator of this complex novel, the poet and academic Pere Gimferrer, wrote to Rodoreda: "It is not only, it seems to me, your masterpiece, but also one of the great books of Catalan literature of all time, and one of the finest narrative volumes I have read in any language in recent years" (8 April 1975?).

Moreover, the universality of Mercè Rodoreda also lies in the fact that another label, another qualification, can be applied to her works: classical. Italo Calvino, in his interesting essay

Perché leggere i classici [*Why We Should Read the Classics*], writes: "A classic is a book that has stops saying what it has to say." They are, then, books with infinite readings. And this category also includes Rodoreda's work in general, since her books are not exhausted in a single reading – on the contrary, they always hold a new surprise for us. We can always go back to them and gain something. Prat, fascinated by the reading of *The Pigeon Girl*, a book one never tires of reading, wrote very observantly to Rodoreda that he saw the novel like a sunflower: always changing, always different, always new.

Moreover, if, as Calvino says, we read the classics not out of duty or respect but out of love, this love, this interest, is aroused by practically all of Rodoreda's work, capable of overcoming the inexorable passage of time, which is precisely one of the paramount themes of her work. At its centre are woman and man, the human condition, a condition marked by solitude, by exile. But also the world, the mysterious and sometimes magical world. All of this through the power of writing, of words, of an "alchemy," as Rodoreda herself said in the prologue of *Mirall trencat*. As Katherine Mansfield said, art is our attempt to create our own world in this universe. And the worlds Rodoreda constructed with such patience and care, classical and yet extremely modern, seem to grow up from roots sunk deep into the complex human soul, and this is the reason why they attain their unquestionable universality.

Carme Arnau

An Exhibition as a Visual Construction

The main objective of this exhibition is to present Mercè Rodoreda, one of the most universal writers of Catalan literature, extensively, contributing, in order to do so, various elements that will allow us to discover the author's literary and personal world little by little. We will show, thus, Rodoreda's literary complexity, the result of an acute and profound sense of narrative, the fruit of an intuition possessed by only some literary geniuses, as well as her great capacity as a reader and her enormous sensibility for capturing reality in its multiple facets – at its most beautiful and its most sinister. Perhaps because in the sublime, beauty and ugliness, love and death, inevitably come together. This is a sensitivity, then, which shapes works capable of approaching what is real beginning with reality, but at the same time taking flight from it, thanks to a detailed and profound sense of language that infuses the characters and their world with the heartbeat of the symbolic and, therefore, the lasting. Qualities that place the writer at the level of the classics.

But a complexity of life must be added to this literary complexity that we have mentioned, forming, in part, the foundation of her works. This was the product of a life that was very turbulent personally as well as collectively, dominated by exile and the constant idea of flight, first because of the Spanish Civil War and then due to the German

occupation of France during World War II. Underlying this "external" flight, so to speak, we also find the need for an interior flight: "my life is flights. I have learned to flee from the things that could hurt me the most. But there is also a giving up of many things, because you know ahead of time that if you don't give them up, they will make you suffer." This would allow the writer, at some point, to become, little by little, a spectator of her own life. In this way, the real character becomes linked to the literary one, and the creator becomes linked by this kind of magic that is literature, to his or her fictional characters. But always, as Maria Campillo and Marina Gustà indicate in their study of *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], from the distance of time and, especially, that of profession. As the author herself said, "it is too naive to think that an author doesn't have enough ability to launch characters into the world, to live and walk along the streets. Dostoyevsky didn't kill any old usurer, and Shakespeare isn't Ophelia, and Flaubert wasn't Madame Bovary, although he may have claimed that he was." And so neither is Rodoreda Colometa, although she may share experiences and character traits with her.

Mercè Rodoreda, happily, despite everything, is allowed to return to her interior gardens, purified by the saving and cathartic action of her works. And thus the exiled one, the constantly-fleeing character, returns to her original space, never completely lost, thanks to the power of memory made into language. Like in Canetti, a "saved language."

It is precisely this double dimension of Rodoreda that lends her works a unique character, at the same time opening to her the doors of the universality to which we alluded at the beginning. Reflecting it in this exhibition is our main goal.

Chronological Spaces

Mercè Rodoreda's childhood and adolescence, in the setting of Barcelona during the early years of the 20th century; her turbulent youth in the Republican Barcelona of the 1930's; her double exile in France, where she would remain until the early 1950's; her maturity in Geneva, where she lived for almost twenty years, having moved her residence there in 1954; and her definitive return to Catalonia in the middle of the 1970's, constitute the five stages of the writer's personal and literary path that mark the itinerary of this exhibition. The exhibit is based on an exterior circuit, organized in fifteen blocks, each of which is made up of the overlapping of three layers that allow three levels of reading – that of history, that of character, and that of her private life – joined together in a play of transparencies with which the exhibit seeks to reflect the writer's dialogue with her surroundings. This gradual passing from the exterior to the interior of the person is shown through a panel that, like a background, shows the image of the historical context of each of the stages of the writer's life; she, in turn, is also reflected in it through the most representative photographs of the period. This allows an approach to the figure, whose personal life is shown, finally, through the reproduction of personal material corresponding to each period – works, various documents, correspondence – located on a stand in front of

the previous display. The culmination of this intimacy is made up of the exhibiting of various original elements, displayed in four cases, creating an interior circuit surrounded as in a swaddling cloth by the fifteen panels or blocks previously mentioned, which show the exterior route that surrounds this private route. In this intimate area, various documents are shown following chronological stages – drawings and early, childhood writings; refugee identity cards; handwritten notes in a notebook with quotes from different authors; personal correspondence with her companion and literary advisor Joan Prat or with Josep Tarradellas; literary correspondence with such relevant writers as Josep Carner, Rosa Chacel, or Pere Gimferrer, and with her editor Joan Sales; original works, such as her first editions, poems, magazines where some of her first stories were published, typewritten works with handwritten notes; objects, such as a file with pages on the characters of the novel *Mirall trencat* [*Broken Mirror*], prizes and dedicated plaques, a carved wooden angel, a symbolic element in Rodoreda's works; and original photographs.

The space between each one of the four display cases is filled with a panel – a total of four – showing on both sides plastic works by Mercè Rodoreda done between Paris and Geneva in the middle of the 1950's. The selection of these works comes from the desire to offer a representative sampling of the different styles and plastic techniques that the author cultivated during this brief period of time.

Apart from the four display cases – one of which is dedicated entirely to *The Pigeon Girl* – there are two others. One is dedicated to the theater, with play posters, programmes, typed dramatic works with handwritten notes, placed next to a design of a small set of one of the author's plays that was produced posthumously, *La senyora Florentina i el seu amor, Homer* [*Mrs. Florentina and her Love, Homer*]; the other display case, located at the end of the exhibit, is dedicated to the author's posthumous works. It shows the first edition of the two unfinished novels, the volume of her plays, the edition of miscellaneous short stories, studies on her production, as well as the catalogue of Rodoreda's pictorial works published in 1991 by the Generalitat de Catalunya.

In this exhibit, we also wanted to reflect the works of other artists inspired both directly or indirectly (through her works) by Mercè Rodoreda. These include the bust of the author done at the end of the 1940's in Paris by the sculptor Apel·les Fenosa, a selection of the drawings of Albert Ràfols-Casamada, inspired by *The Pigeon Girl*, which illustrate the *Círculo de Lectores* edition of the novel, and the painting done by Maria Girona in homage to the writer on the occasion of the June 21st, 1988 inauguration of the gardens that bear her name at the Institut d'Estudis Catalans, where the headquarters of the Fundació Mercè Rodoreda are located.

Below, we will explain briefly the significance of each of the stages marked in the itinerary of the exhibit.

Barcelona, 1908-1930

This period corresponds to Mercè Rodoreda's

childhood, adolescence, and youth, a period marked by the time before and after the death of her maternal grandfather, Pere Gurguí in 1921. He was a character who exercised a significant influence on her, as Rodoreda herself stated on multiple occasions.

Mercè Rodoreda's childhood, then, took place in the Sant Gervasi de Cassoles neighborhood of Barcelona, in a house, "Casal Gurguí," full of antiques, with an exuberantly green garden – evoked by the writer in different passages in her works – where trees, bushes, and especially flowers of different and strange varieties grew, cared for by her grandfather and observed with admiring attention by her. This was the source of Rodoreda's passion for flowers, whose nature is associated with that of women, as suggested by the writer's words to Josep Maria Castellet in an encounter in Geneva in 1973: "They say that a pregnant woman is 'expecting.' Flowers also 'wait', and therein lies my fascination with them: it is the still power of flowers that I will speak of sometime, that is to say, the essence of femininity, the still power of women, which we also have – a great deal of it." This garden was for Mercè Rodoreda the perfect setting for her childhood paradise, accommodated by the adult world of her parents and, almost even greater than them, by her grandfather, who she considered, along with her mother, to be a wonderful person. Wonderful figures because of the positive influence that they had on her, but perhaps also because of a certain dose of eccentricity that gave the family a bohemian air; this was due in part to the love of theater shared by Rodoreda's parents and to the vocation of cultural activist to which her grandfather Pere Gurguí felt called, as the organizer of poetic festivals and neighborhood Jocs Florals (Catalan poetry contests), which were often held in the garden of the "Casal." A setting that was, in summary, inclined towards literature, a home where authors such as Aribau, Ruyra – whom Rodoreda later met personally and recognized as one of her favorite authors – , Carner, and above all others, Verdaguier (the hundredth anniversary of whose death is being celebrated this year), the creator of modern Catalan poetry, which places in language the maximum expression of the defense of patriotic values, were all habitually read. Mercè Rodoreda reminisced in an interview that her father sat her on his knees as a small child and "read fragments of *Canigó* and Verdaguier's *L'Atlàntida* to me, ... My grandfather had been a good friend of Verdaguier's and had a monument built to him in the garden of our house, consisting of a handful of rocks on top of which sat a bust of the poet, with the titles of his works engraved on the base. My grandfather was a fanatical Catalan nationalist and Verdaguier follower. He was an exceptional man." This sort of "altar" dedicated to the poet, built in the center of the garden, as it appears in one of the images on display, implied worship and devotion to Verdaguier as a poet, but moreover as a symbol of the idea of language and land associated to the concept of national identity. These were joined together in Verdaguier magnificently upon managing to create, from originality and modernity, an epic that lays the foundation for this previously-alluded-to entity. The poet

influenced Mercè Rodoreda effectively. Personally, he instilled in her a deep sense of country, of Catalanism, associated with a love of the Catalan language – two concepts that would, for the author, always go together and form a fundamental part of her personality. Literarily, one would say that Verdaguier influenced Rodoreda's works by instilling in her an instinct and sense of language. The two creators share, with the obvious distance of time, a precise balance between that which is popular and that which is highly elaborated; this is a balance whose key resides, exactly, in the means of expression used, in language and style. At the end of the prologue of *Quanta, quanta guerra...* [*So Much War...*], the writer renders homage to "Jacint Verdaguier, Joaquim Ruyra, and Josep Carner. Great men, with a great deal of class, who picked rocks in the quarry of language and discovered veins of gold."

But let us go back to the garden. To the golden age, to the profound sensation of inhabiting a home. This idyllic world of childhood, those years sheltered by the presence of parents and grandfather, would be cut short upon the death of the latter, when Rodoreda was twelve years old; this would bring about her entry into the adult world: "We all stop living at the age of twelve. That's why I still have the passion for flowers." And so the myth of paradise, of a childhood Arcadia, is created, which from that moment on would become a part of the intimate grounds of memory.

The years of her adolescence and early womanhood would suppose the opposite of that paradise – the glass bell that allowed her to live a protected life on the fringes would become an asphyxiating, claustrophobic circle. The lack of photographic documentation of these years is significant, contrasting with the great number of images, given the period, from her childhood. Her negative experience of love, the product of an inbred marriage from which a single son would be born – we show the only photograph remaining of the writer with her son in her arms – is the most evident symbol of the need to flee, the need for air, which Mercè Rodoreda, already conscious of her literary vocation, would experience. "Perhaps it was a way to escape from the overly closed atmosphere of home..., all too limited and hermetic for a girl like me, who was longing to go beyond limits, to meet people, to see the world, to live, to live..." Writing would become, then, from this moment forward, a necessary flight.

Barcelona, 1931-1939

"All of my childhood was a reclusion. I complained, saying, 'in this country of ours, nothing ever happens,' and from this 'nothing ever happens' came the Republic, the civil war, and everything else that happened..." With these words, addressed to Joaquín Soler Serrano during the journalist's interview with the writer for the program "A Fondo" for TVE in 1980, Rodoreda rightly and precisely defined the years of this phase of her life, in which historical events accumulated helter-skelter – some would never leave things as they had been before and would definitively change the courses of many lives. That of Mercè Rodoreda. That of so many other writers.

The beginning of this phase was marked by a clear consciousness of dedication to literature – she began Catalan classes in order to handle her language well – and to her country, which would lead her to participate in the society of the period at different levels and from different forums. Thus, the provocative and decided writer of the early 1930's seemed to enter into conjunction with the happy atmosphere of Republican Barcelona – it's worth mentioning here as well the historical photograph of Francesc Macià proclaiming the Republic – the image of a modern, dynamic, promising Catalonia, like the author herself, which would be turned into frustrated hopes at the end of the Spanish Civil War.

During the early 1930's, Rodoreda's literary activity was nonstop, as shown on the stands that reproduce her works, as well as in the display cases that contain original material from those years: journalistic articles in *Clarisme*; first novels written before the war and later rejected; children's stories published in *La Publicitat*; short stories published in *La Revista* or *Meridià*, etc. This activity continued growing, in the midst of the civil war, with the publishing in 1938 of *Aloma*, winner of the Crexells prize in 1937, her first accepted novel, which would be extensively revised years later – a first edition of which is on display. She also participated in institutional intellectual activities, attending, for example, on behalf of the Centre Català of the Pen the congress held in Prague by that international organization; she also spoke on the radio, the young writer giving her opinion on subjects such as the role of women during war time: "I confess that during the first days of the revolution, when we still had no idea of the war, when we all believed that enthusiasm would overcome all obstacles, I confess that seeing a girl dressed in a militia uniform, holding a rifle in her hands, on the cover of any magazine seemed encouraging to me. The girl, always with an unmistakable air of courage and bravery, generally attractive, seemed to me to be the symbol of all liberties. // But reality set in. ... Women must fight behind the lines, with the revolution! At the front, with rifles, no!" These words were, precisely, an answer to the image of the war poster on display, the woman soldier of Arteché, in which a young woman like that described by Rodoreda appears below the words "The militias need you!"

Mercè Rodoreda experienced this collective loss as a frustration that was also personal, and so, obeying an ethical attitude that obligated her to be coherent with the destiny of her country, she decided to go into exile even though she had not been a member of a political party. An exile in which days turned to months, to end up, finally, being too many years.

France, 1939-1953

The writer's third phase, lasting from 1939 to 1952, is without a doubt the most complex period of her life. The extreme difficulty of the early years of exile in France, fleeing first from Franco's troops and later from the Nazi invasion, made a deep impression on a life which had become, during these early years, a mere exercise in survival. All of this meant an experience of uprooting and denial for the author. An experience that not only

changed her life, but also especially changed her view of the world. As she explained to the journalist Carmen Alcalde, exile for her, with the passing of the years, took on "the air of a show. But if sometime I am reminded of it, I see it as a great lesson of life. It is known that travels shape one's youth: they represent a stimulus, a force, for it. I would say that exile, an obligated journey, destroys the soul, it takes away all of its pride. You realize that you are absolutely nothing. I made the retreat in France from Paris to Chateauroux on foot and by highway, with the Germany army advancing and the French army retreating. That was the part, so to speak, that was the war. The other part, calm and miserable, was worse." During the brief period of time that Rodoreda remained in the French town Roissy-en-Brie, one of the first destinations upon fleeing from Catalonia, she began a relationship with Joan Prat, with whom she would remain sentimentally linked throughout the long years of exile. With him, along with other outstanding intellectuals and politicians, she undertook the retreat from Paris on foot, once World War II was declared. This was one of the darkest episodes of her life, as she made clear in numerous letters addressed to the writer Anna Murià and dated from the beginning of the 1940's. Or, as in the story "Orleans, tres quilòmetres" ["Orleans, Three Kilometers"] from *Semblava de seda i altres contes* [*It Was Like Silk and Other Stories*]), where we watch the unfolding of a nightmarish spectacle.

The experiences of these difficult years, far from plunging her into passivity, provided her with a sort of splitting of the personality that allowed her not only to experience her exile and vicissitudes as a front-row show, something extraordinary worth the trouble of experiencing, but which also allowed her to digest the tragedy as a learning about life, as a suffering that was almost necessary in order to be able to write, to be able to say something to the world. She told Montserrat Roig, "Yes, I am disillusioned by life in general. And yet I love life very much, eh? The proof that I love life is that I have gone through very difficult times and they haven't given me a moment of bitterness." Later she continued, "It is always better to have suffered in order to be able to write. A happy person is someone who has no history."

After a time in Limoges and Bordeaux, Rodoreda moved to Paris in 1946, living in a *chambre de bonne*, thanks to the help of some friends. Thus having recovered a certain normalcy, she returned to literary activity, focused on short stories, which she had fragily begun during the early years of French exile, and especially poetry. This was the period when she participated in the Jocs Florals (poetry contests) of Paris, London, and Montevideo, winning the highest award of "Mestressa en Gai Saber" (Master troubador); this was the period of her close correspondence with the poet Josep Carner, also in exile. This correspondence is shown in part along with the diverse original material corresponding to these years: typewritten poems, some with the odd handwritten note; a poem dedicated to the sculptor Apel·les Fenosa; correspondence with Josep Tarradellas, to whom she wrote in a letter of the poetry prize won in the literary contest of Montevideo; press of the period where copies of

her poems appear, etc. All of this shows the literary activity undertaken by Rodoreda during this time, dedicated basically to the writing of poetry.

The physical image of the writer, which evolved with the experience of so much tragedy, took on at this time the look of a prematurely mature woman; the smiling and seductive, even provocative girl of the promising 1930's became a woman with a sad but serene expression, where there was still room for tenacity in living, despite the overabundant painful experiences undergone in such a brief period. Paris, at that time, supposed an open window on the world for the writer, a revitalizing breath of fresh air that would little by little bring her out of convalescence. She would drink in the abounding culture of the French capital during those years – the culture of its streets, its neighborhoods, its cinemas, its exhibition halls and museums – mainly the Louvre, where she spent hours and hours immersed in the world offered by the works of admired painters such as Delacroix, one of her sources of inspiration. And she would go for walks and sit, as a luxury, in the most significant brasseries and cafés of the city – the Lipp, Deux Magots, and Flore – almost mythical places that held an atmosphere that was also captured by Sebastià Gasch, a journalist and critic committed to avant-garde movements, who in 1940 was in exile in Paris: "It must be said that, at the end of 1940, the Flore once again had its own character. Very different from the one before, but just as picturesque as the other, and especially friendlier. Once the armistice was signed and Paris occupied, the Parisians, who have a remarkable capacity for adaptation, had already developed a sort of normalcy of anormalcy, we could say." One of the artists who frequented the Flore, an assiduous client who came every night, according to Gasch, was precisely Picasso, one of the painters that Mercè Rodoreda would follow closely, along with Klee and Miró, during the brief period (between 1953 and 1954) when she dedicated herself to plastic art; she was already dividing her time between Paris and Geneva, where her new residence would be located. A part of this activity is reflected in the exhibit, which shows some of her plastic works, representing the different techniques and styles cultivated by the author.

Geneva, 1954-1972

In 1954 Mercè Rodoreda went to live in the Swiss capital, where her companion Joan Prat was working as a translator for UNESCO. This city, as well-mannered as it was cold, implied for the author a space of displacement and authentic exile, in contrast to colorful, cosmopolitan Paris where she felt, over time, at home. Perhaps it was for this reason that Rodoreda lived almost shut away in her apartment – of which some images also appear in the exhibit – with hardly any relationships with friends or intellectuals. This withdrawal from the outside world would favor, precisely, the reworking of the past, the mythologizing of memory, the search for that little girl, almost forgotten, who lived, perhaps also withdrawn, in a garden in Sant Gervasi. And this was how little by little the novel imposed itself on Rodoreda, to be born, finally, in a sort of explosion, with a large

dose of patience and waiting, and especially, of solitude. The publishing of *The Pigeon Girl* (1962), by Club dels Novel·listes, would be followed by the same publisher publishing *Camellia Street* (1966) and *The Garden Across the Border* (1967) – chronologically the first novel written after going into exile. The same year also saw the publishing of the volume of short stories entitled *My Cristina and Other Stories*, a genre that the writer was cultivating already just after the war, having published a first book of short stories, *Vint-i-dos contes* [*Twenty-Two Stories*], in 1958.

Solitude would allow Rodoreda to trace the thread of a personal and intimate memory, that of her interior gardens, but also that of her country, which she contemplated from memory, from outside of the gray, empty postwar reality: "Do you see these four walls? This has been Catalonia for me for many years: Catalonia, an abstraction and a nostalgia, that is to say, all that has been lived intensely and is over."

During these years, the flow of correspondence between Rodoreda and her editor, Joan Sales, was intense, as was that with her companion Joan Prat, who had moved his professional activity to Vienna, where he would die in 1971. The heavy correspondence of this period – letters sent and received almost daily, of which a selection is displayed – illustrates both the writer's work dynamic and her opinions about her own work.

If previously we referred to the physical image of the writer as an evident sign of a wearing-down of morale, now we see the seduction of mystery, secrecy, of a maturity that preserves at least its own privacy, reflected in her face. An ambiguous "Mona Lisa" smile lets a slight, veiled sadness show through. An unsettling image, corresponding to the year 1960, on a black background, as was habitual in the photographic studios of yesteryear, corroborates this. It is a portrait, exhibited next to the original material belonging to this period, where Rodoreda shows herself intentionally as a character that she hides herself behind, enigmatic and mysterious. Secret.

The life of the writer took place mainly in Geneva during these years, with brief stays in Paris and Barcelona, where she would buy an apartment in the middle of the sixties, close to her family home, already torn down and made into a garage. During one of these stays in her city, Rodoreda recovered the friendship of Susina Amat, one of her friends from before the war, who showed her the tranquility of a spot lost in the mountains, Romanyà de la Selva, where she would go to live in 1973.

Romanyà de la Selva,

1973-1983

Finally, her return to Catalonia, a definitive return to her origins, in the setting of an austere, solitary place, Romanyà de la Selva, supposing the reencounter with her childhood Arcadia, also recovered thanks to the language with which she can link herself to the idyllic world of her childhood. Her small garden in Sant Gervasi was expanded into the new garden of Romanyà, and this nostalgic Catalonia, a pure abstraction in

Geneva, became a reality in which Rodoreda was also conscious of playing an active role. This was the moment of popular, institutional, academic, and intellectual recognition.

In this essentially primitive spot, the four elements seem to hold out their hand to a woman freed of burdens, in a sort of communion with nature, overwhelmed by all that it has to offer her. Something similar to Félix Iuliano, although without his naiveté: "And as if by art of magic, I found myself in the middle of many mountains, in a chalet located near the dolmen of Romanyà. With a hand on the age-old stone, to see if I could wrench from it the magical influence of the telluric currents... Les Gavarres, at sunset, when the sun kisses them from the side, seem to be made of velvet. I found myself, then, before one of Catalonia's most beautiful landscapes. The periods that I used to spend in Barcelona, I spend now in Romanyà de la Selva, facing these safe, evergreen mountains, which give me great amounts of peace – to me, who have been, or have had to be such a globetrotter...". Rodoreda had already passed the threshold of old age with the happiness of public recognition for works applauded nationally and internationally, and with the serenity of those who are already beyond many things, having lived under extremely difficult conditions, in both a physical and moral sense, and having managed to survive one of those journeys *au bout de la nuit*, as she herself defined the experience of exile. Her happy, uninhibited image, extremely vital, as shown in the magnificent photographs taken by Antoni Bernad in her house in Romanyà in 1978 hark back to the enthusiastic girl of the 1930's. Laughing openly, playing with her dog Rocco, or listening to the secrets of the sea whispered to her by a snail shell.

The writer finished *Mirall trencat* [*Broken Mirror*] in Romanyà de la Selva and began a new, very different, highly symbolic novel, *Quanta, quanta guerra...* [*So Much War...*], born of a soul disillusioned with the world, as she explained to Alcalde. "I am tired, tired to the depths of my soul of attacks, revolutions, civil war..., European war..., of gas chambers, the atomic bomb, of cold war, of war in Vietnam, of Korean war, of torture, of kidnappings, of terrorist acts, of napalm bombing, of concentration camps, of executions, of murders, of Arabs and Jews, of the delirium of power of so many aspiring witches in this great craziness. And the most curious thing is that this descent into hell at times holds a sort of fascination for me. [...] The novel that I am writing will reflect, without my interfering too much, this state of mind. This tiredness. And this fascination." The writer expressed herself in these same terms in a letter to her editor, Joan Sales, which forms a part of the material on display regarding this last stage of her life.

Conclusion

Mercè Rodoreda, with her literary universe, built a poetics of memory, which is also one of the human existence. In parallel to this fictional universe, for which she used an almost pictorial technique – "if only I could write that small, almost imperceptible movement that changes a whole expression..." or "make each word stand

out; the dullest can shine with blinding brilliance if we hang them in the appropriate spot" – Rodoreda developed a reflection on literature and life in a transcendental, not biographical sense. If the author, as she herself affirmed, is not God, and therefore "cannot know what is happening inside her creatures," one must question oneself and go beyond the mirror, beyond the dream, to the place where the most authentic reality of each person lives: "All of us would like to reach the dream that is our deepest reality, without breaking the mirror." Mercè Rodoreda broke the mirror, little by little, in each one of her works, and in this way moved closer to the idea of existence in capital letters, moving away from what would be a mere closeness to life. For this reason Rodoreda suffered if she didn't write, because writing ended up being, for her, a way of living, of authentically feeling herself, of finding herself in the world. And this is why innocence, both her own and that of her characters, is the characteristic of human personality that most disarmed her and enamored her. Perhaps because of its purity and authenticity. Like flowers. And like the gardener in *The Garden Across the Border* who, with all of the frankness in the world asks his creator, when they meet "... strolling along the paths of heaven: 'What do you want me to plant along the highest wall, bougainvillea or wisteria?' and I'll tell him: 'Don't be so naive... don't you see that along the highest wall the only thing that can be planted are fields of clouds and stars?'"

Giving visual form to this poetics, understood as the tie that binds together this Rodoreda itinerary, was one of the main objectives in approaching the creation of the exhibit presented. The anecdotal has been avoided and an effort has been made to show, visually, as corresponds to an exhibit, the essential, core elements of Mercè Rodoreda's literary and personal universe.

Marta Nadal

Barcelona, March 2002

ISBN: 84-923211-3-X



9 788492 321131



FUNDACIÓ
MERCÈ
RODORÉDA
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



CAT
HOY

Cataluña Hoy



Generalitat
de Catalunya

