

EVOLUCIÓ  
NARRATIVA DE  
MERCÈ RODOREDÀ

*Els contes i les novel·les*



I.	JUSTIFICACIÓ.....	
	2	
1.	Estímul propis a l'hora d'escollir aquest treball de recerca.....	2
2.	Hipòtesi.....	2
II.	CONTEXTUALITZACIÓ DE L'AUTORA I LA SEVA OBRA.....	
	3	
1.	Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda.....	3
1.1.	Panorama literari a Europa.....	3
III.	BIOGRAFIA COMENTADA.....	
	8	
	La màgia de la infantesa.....	8
	L'edat adulta i la maduresa.....	15
	La vellesa: el retorn a Romanyà de la Selva.....	36
IV.	EVOLUCIÓ NARRATIVA: ELS CONTES.....	
	41	
	Mercè Rodoreda, contista.....	41
	La salamandra.....	45
	El gelat rosa.....	53
	Orleans, 3 quilòmetres.....	57
	Carnaval.....	70
V.	EVOLUCIÓ NARRATIVA: LA NOVEL·LA.....	
	81	
	Aloma.....	81
	La plaça del Diamant.....	92
	Mirall trencat.....	100
VI.	CONCLUSIONS.....	
	108	
VII.	BIBLIOGRAFIA.....	
	110	
VIII.	NOTES.....	111

✓ *Estímul propis a l'hora d'escollir aquest treball de recerca:*

La motivació personal a l'hora d'escollir aquest tema per al treball de recerca es remunta dos anys enrere, més concretament quan anava a quart d'ESO. En aquell moment, jo no coneixia, d'una manera detallada, els literats catalans a diferència dels castellans, dels quals sí que n'havia estudiat alguns temes a classe. Però, aquell curs simbolitzà per a mi una alenada d'aire fresc, ja que gràcies a la professora de literatura catalana d'aquell any, la Marta Prat, vaig descobrir un nou món, un món relacionat amb la literatura com a forma d'expressió que m'ajudà a superar els difícils moments que vaig patir. Josep Carner, Salvador Espriu, Miquel Martí i Pol, però, sobretot, Mercè Rodoreda. Una escriptora que ja em cridà l'atenció per la seva difícil vida personal i, que acabà d'agradar-me per la lectura i, el posterior, treball que vaig fer de *La plaça del Diamant*. Llegint, doncs, obres emblemàtiques, tant per a la literatura catalana com per la universal, vaig començar a projectar el meu futur cap a una possible carrera de filologia catalana. Puc afirmar, doncs, que el fet d'haver tingut una mestra enamorada totalment de la literatura en general i de Mercè Rodoreda, en particular, va ser un factor determinant que em va influenciar moltíssim a l'hora de decidir, ja d'una manera rotunda, que volia dedicar la meua vida a ensenyar filologia; mot que significa amor a les llengües i, com a conseqüent a les obres dels autors que ens han deixat la seva empremta en forma d'art. Per tant, en el moment en què se'ns presentà l'oportunitat de la tria del treball vaig tenir, ja des del principi, la voluntat de recercar sobre la vida i les obres de Mercè Rodoreda. Autora que, com veurem al llarg de tota la tesi, evoluciona, narrativament parlant fins a aconseguir trobar el seu estil, que serà únic i inimitable.

✓ *Hipòtesi:*

Amb aquest treball de recerca titulat: "*Evolució narrativa de Mercè Rodoreda*", vull demostrar com l'autora catalana, al llarg de la seva vida, va escriure amb la voluntat de trobar el seu propi estil narratiu. I ho fa sobretot experimentant en els contes aspectes com: personatges, temes, símbols, solucions literàries... que després desenvoluparà àmpliament en les seves novel·les, amb l'ajut d'una sèrie d'influències que l'ajudaran a convertir-se en una escriptora inimitable; amb un segell propi; ja que Rodoreda deixa entreveure les preocupacions personals i socials de les distintes etapes de la seva vida.

Per tant, les seves obres reflectiran el seu caràcter i la seva manera d'entendre la vida.

*La literatura em serveix per estimar la vida,  
per sentir-me contenta i alegre.*

MERCÈ RODOREDA

✓ *Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*

*1.1 Panorama literari a Europa:*

**E**l segle XX s'inicia amb una crisi generalitzada de la novel·la a tot Europa. Aquesta sequera novel·lística és deu a la falta d'un públic lector ampli i a la dificultat del conreu literari. La darrera causa va ésser estimulada per la interrupció de molts segles i per la partida de models com el realisme i el naturalisme. Aquest fet, doncs, acabarà provocant que el món de l'art, en particular el de la literatura, hagi de fer grans esforços per crear un camí ben divergent al marge d'aquells models establerts. Així, aquest nou propòsit comporta el fet de no retratar la realitat i, per això els escriptors, com a refús del realisme i el naturalisme, es disposaren a buscar un nou tipus de novel·la. I d'aquí sorgí la novel·la psicològica, on es mostra l'interior i la manera de pensar dels personatges; és a dir, allò que no podien recollir les anteriors tendències. Els pares que van nodrir aquestes noves modes literàries i els països bressols que les van gronxar van ésser: Marcel Proust (França), Henri Bergson (França), William James (Estats Units), Virginia Woolf ( Anglaterra) i James Joyce (Irlanda). Aquest últim, per tal d'apropar-se més a la vida dels seus personatges emprava el "flux de consciència"; un monòleg interior i desordenat (tal com surt de la ment) que barreja el món real i el món interior i que, ben treballat, desembocarà en una prosa evocativa i enigmàtica, plena de matisos on l'autor intenta representar el punt de vista del seu personatge a partir del flux del seu pensament. Així, els sentiments ocults i els desigs reprimits que no es poden expressar amb paraules o accions són transmesos als lectors mitjançant el monòleg interior. Una tècnica emprada de manera incipient pel noucentista Carles Soldevila, però que acabà consolidant-se gràcies a la utilització d'aquesta tècnica per part de Mercè Rodoreda, gran admiradora i seguidora de Virginia Woolf qui, com ja hem esmentat anteriorment, havia utilitzat el monòleg interior a bastament.

Pel que fa a Catalunya, la crisi de la novel·la potser encara va ésser més palesa perquè, des de la Renaixença ençà la major part dels autors catalans havien cultivat més el gènere de la poesia, on destaca Josep Carner (1885-1970). Per tant, la publicació de novel·les patia una davallada, la qual cosa es va fer notar cap el 1905, any en què els diaris parlaven d'una decadència notòria del gènere novel·lístic. I va ésser enmig d'aquest context cultural quan, el 10 d'octubre de 1908, va néixer Mercè Rodoreda i Gurguí. Considerada, en l'actualitat, l'escriptora contemporània més influent en llengua catalana, com proven les referències a la seva obra d'altres autors o la seva repercussió exterior, amb traduccions a vint-i-nou llengües diferents. Amb un aprenentatge autodidacta, la seva formació està inevitablement unida al context polític. Amb tan sols vint-i-tres anys hi ha en Rodoreda un afany, un deler de fer-se notar per fer-se valer en un món literari, de per si, poc accessible, i més, en el cas d'una dona on quedava, la seva entrada, pràcticament restringida. Les dificultats i la pràcticament inexistència de fèmies en l'àmbit de la literatura catalana d'aquell temps era un fet evident; tal com reconeix la mateixa Rodoreda:

*“Hi ha pocs valors femenins. Cal esmentar sempre, amb respecte i admiració, els noms d'una Víctor Català/Caterina Albert (1869-1966), d'una Carme Karr(1865-1943), posem per cas; però per què no escriuen? Poques novel·les amb signatura femenina hi ha actualment. I poques novel·les podem esmenar com a tals”.* (1)

Malgrat això, als anys trenta, l'autora va iniciar un procés d'integració en els cercles culturals en els quals podem apreciar dues etapes:

La primera, entre 1931 i 1934, sota l'ajuda de Delfi Dalmau, propietari del Liceu, que li proporcionà per una banda plataformes d'expressió periodística (al setmanari *Clarisme*) i literària i, per l'altra formació lingüística. Una formació lingüística que l'autora reconeix en les següents declaracions:

*“Quan vaig voler escriure em vaig trobar que no sabia redactar una carta en català i a la meua època tampoc no hi havia escola. I em vaig posar a estudiar-lo. Carregada de lògica no concebia que es pogués tirar endavant sense aquesta eina de treball importantíssima(...) La llengua és l'ànima d'un país i mereix moltes atencions”.* (2)

I la segona etapa, entre 1934 i 1936, ja al marge de Dalmau en què va integrar-se en els mitjans i les editorials més prestigioses, entre elles la Rosa dels Vents. L'any 1936 ingressa al Club dels Novel·listes i la seva posició com a novel·lista acaba de guanyar pes amb el premi Creixells (1937) que li es concedit per la novel·la *Aloma*, única obra de joventut que l'autora reconeix de les que va escriure abans de la guerra.

De les seves quatre primeres obres, que després rebutjarà, les dues que podem enquadrar en el corrent de novel·la psicològica i que recorden el perfil biogràfic de l'autora són: *Sóc una dona honrada?* (1932) i *Del que hom no pot fugir* que data del 1934. En aquest mateix any i sota una influència del Grup de Sabadell, Rodoreda escriu *Un dia en la vida d'un home*, editada a "A tot vent" per Joan Puig i Ferrer, que va ajudar Rodoreda a integrar-se amb intel·lectuals de l'època com: Oliver, Riba, Montanyà, Armand Obiols, Trabal... Finalment, el 1936 publica l'última de les novel·les que més tard refusarà: *Crim*. Passat el temps, és la mateixa autora la qual ens dóna algunes raons per les quals rebutjà les primeres obres:

*"...eren horribles, fins que vaig escriure Aloma no vaig tenir consciència del que significava escriure. Eren unes novel·les abominables que no s'aguantaven ni per casualitat. No són novel·les. Són tan terriblement dolentes que són la meva vergonya(...) i el que procuro, és clar, és oblidar-les i anul·lar-les. El que jo voldria és que no existissin.* (3)

Paral·lelament a aquesta producció, Rodoreda escrivia narracions per a diverses publicacions periòdiques i, a més a més, exercia com a periodista a la revista *Mirador*, on publicà una entrevista a l'actriu Maria Vila (1932). L'any 1935 també col·labora al diari *La Publicitat*, *La Revista* i *La Veu de Catalunya*. I és en el transcurs d'aquests anys quan Rodoreda es busca estilísticament i s'afirma ideològicament.

I malgrat haver aconseguit d'incorporar-se en un àmbit intel·lectual dominat bàsicament per homes, Mercè Rodoreda no oblidava les altres dones de l'època. Així, l'any 1937 participa a la "Setmana de la Dona", organitzada per la Conselleria de Sanitat i Assistència Social de la Generalitat de Catalunya amb la conferència radiada "La dona, l'art i la guerra". És per això que les seves declaracions, anys després, sobre el paper de la dona en la societat van ser molt polèmiques:

*“Tan bonic que és la dona a casa i l’home al carrer(...)La dona en política, en arts, en lletres? Sí...ja fa bonic...però què voleu que us digui?, no gaire. Crec que és millor saber de cosir que no d’escriure”.* (4)

Tot i que els primers brots literaris de l’autora van ésser el 1931, tan sols set anys després Rodoreda, juntament amb Francesc Trabal, va viatjar a Praga com a representant dels escriptors catalans del PEN Club de Catalunya. Allà llegí una benvinguda escrita pel poeta Carles Riba. El fet d’haver viscut l’ambient d’obertura intel·lectual i progressista que ofería la República (1931-1936), facilita que l’autora se senti compromesa, de bon començament, amb una llengua i una cultura que són la catalana. Per això, Mercè Rodoreda concep la literatura com una qüestió de patriotisme, al servei del seu país, Catalunya, contribuint d’aquesta manera a la normalització i a la normativització lingüística de la llengua catalana. És a dir, que amb una llengua acabada de refer, recordem la tasca de Pompeu Fabra i, seguida després, per l’IEC, i amb l’objectiu de la renovació del discurs literari, Rodoreda es mostra progressista en el seu catalanisme de base; tot i que en els aspectes morals, en la concepció de les relacions personals, pren una postura més aviat conservadora. I el seu patriotisme, malgrat que va romandre gran part de la seva vida fora de Catalunya a causa de l’exili, era tal que mai va escriure en una altra llengua que no fos la catalana. Llegim, sinó, les declaracions realitzades l’any 1984 a VILARET on va revelar:

*“Jo, sense lectors, sense haver pogut editar llibres, sempre hauria escrit en català, i tot escriptor de casa nostra que no pensi així no és català”.* (5)

Mercè Rodoreda ja era conscient de les dificultats d’eleva la llengua catalana a l’alçada d’altres idiomes i més si escrivia des de Ginebra : ... *“escriure en català a fora és com voler que floreixin flors al Pol Nord”*(6), però va mantenir-se impassible en la seva particular lluita i el fet de manifestar al llarg de tota la seva vida una postura tan ferma vers el catalanisme és, potser més destacable cap als inicis del segle XX en plena crisi de la novel·la. Causada a Catalunya per les dificultats en el conreu literari i per la gran interrupció de la producció de literatura catalana al llarg dels segles. A més a més, la falta de lectors en llengua catalana era un altre aspecte a destacar que va contribuir a fer

créixer en la nostra nació la crisi generalitzada de la novel·la que patia tot Europa. Per això, a Catalunya es van prendre una sèrie d'iniciatives per estimular el conreu d'aquest gènere, com les que van dur a terme *L'Avenç i el Poble Català*, que atorgaven premis prestigiosos a les bones novel·les. D'aquesta manera i amb aquella política editorial tant rigorosa, aconseguien, directament o indirectament, fer del català una llengua homogènia que promocionava uns nous valors literaris a Catalunya i promovia autors rellevants de la nació. I d'aquesta manera va ésser com, de mica en mica, i gràcies a l'aparició d'un públic lector més ampli i de nous escriptors en la novel·la catalana, va començar a haver-hi una espècie d'equilibri triangular entre l'autor, el públic i l'editor.

Tots aquests aspectes, sumats al fet d'ésser una dona, a la guerra i, posteriorment, a l'exili, condicionen la narrativa de Rodoreda que, si bé podem enquadrar dins el corrent de la novel·la psicològica les seves primeres produccions, és a partir del seu exili que ja no podem inserir les seves obres dins un context històric ni d'un corrent determinat. Per tant podem afirmar que l'esclat de la Guerra Civil i la posterior instauració d'un règim dictatorial suposen la desfeta d'una trajectòria d'aprenentatge que no inicià la seva recuperació més purament literària fins a finals dels anys 60.



✓ La màgia de la infantesa:

La vida personal de Mercè Rodoreda i Gurguí és una història, com tantes d'altres, lligada al dramatisme de les guerres. Però, a pesar de les desventures i les múltiples misèries causades pels conflictes bèl·lics on es va trobar envoltada Rodoreda; primer per la Guerra Civil Espanyola (1936-1939) i després per la Segona Guerra Mundial (1939-1945) , la coneguda novel·lista catalana tingué una felïç infància marcada, sobretot, perquè va esdevenir el centre del nucli familiar que transcorria als carrers de Sant Gervasi, a la torra que l'avi anomenava *el casal Gurguí*. I van ser aquests mateixos carrers solitaris de Sant Gervasi fruit de la inspiració de qui seria, anys més tard, amic de l'autora, Josep Carner:

*Carrers de Sant Gervasi més ensonyats! La gràcia*

*us va minvant: us volten projectes i perills.*

*Fa un aire, a casa el vetes-i-fils, com de farmàcia;*

*enllà hi ha esperantistes que, a més a més, crien conills.*

*Trobeu carrers –de tanques- on només viuen grills:*

*adés adés despunten el pebre ter, l'acàcia.*

*Un bell fanal tremola, poruc, de la fal·làcia*

*de la humanitat que, al vespre, li mostra cent espills. (7)*

Va ser l'única filla del matrimoni que formaven Montserrat Gurguí i Guàrdia, original de Bunyol (València) i Andreu Rodoreda i Sallent, natural de Premià. Així, la infantesa de Mercè Rodoreda va ser vetllada pels seus pares però, sobretot, pel seu avi matern Pere Gurguí que l'anomenava, de manera afectuosa, "*Princesa de Putget*"; Putget era un barri del costat de Gràcia. I tot i els problemes econòmics que patia la família, els primers anys de vida l'autora els evoca amb bons records: "*mai no m'he sentit tant a casa com quan vivia a casa del meu avi amb els meus pares*" (8). Residint al paradís, com acostuma a ésser normal en els nens, Rodoreda va estar, potser vivint sense adonar-se una infantesa mancada de llibertat i excessivament protegida i custodiada pel seu avi; fet que no ajudà l'autora a enfrontar-se a la vida, inicialment, amb la seguretat que ho hagués fet si les circumstàncies haguessin estat unes altres. I aquest aspecte de la seva existència el veiem reflectit en les seves obres quan, en un principi, les seves

protagonistes (sempre fèmines), es trobem soles a la vida sense ningú que les aconselli amb bon criteri però, de mica en mica, i a mesura que va passant el temps aquestes mateixes dones renaixeran amb judici propi i amb una fortalesa que les farà prendre consciència del món on els ha tocat de viure i, malgrat les dificultats, tiraran endavant.

En Rodoreda, per tant, hi veiem aspectes propis del caràcter del seu avi i la seva mare; els quals van contribuir moltíssim en la formació, tant didàctica com personal de l'autora. Així, ella mateixa reconeix com: *“Tant la meva mare com el meu avi, que van influir molt en el meu caràcter, eren excepcionals”* (9). De Pere Gurguí, amo de la torre on vivien, Rodoreda n'hereta la passió i l'amor per les flors i el patriotisme per Catalunya. El primer aspecte penetrà tant en la ment de l'autora que, en els jardins, descobrirà unes emocions claus per a la seva vida i, com a conseqüència, per a les seves obres. Des del menjador de la torre on vivien i darrere del finestral amb petits cristalls es podia observar un dels dos jardins. En l'època era habitual tenir-ne un parell, on l'avi, a les sis del matí, regava aquelles flors d'exemplars estranys que no es trobaven sovint. I va ésser aquest jardí i les vivències que allà hi va viure el que va recuperar, a través de la literatura, anys després. A *El carrer de les Camèlies*, per exemple, trobem una escena que, perfectament, podia estar relacionada amb la infantesa de l'autora:

*“Regàvem quan el sol es ponia perquè no fes bullir la terra i matés les plantes (...) Jo regava les voreres, les plantes petites. Ell regava les plantes més grosses i les camèlies, tan delicades, perquè només ell sabia com s'havia de tirar l'aigua perquè no s'esbarriés la terra”.* (10)

Mercè Rodoreda i el seu avi eren inseparables: *“On anava l'un, hi anava l'altre...”* (11). Un dia van anar a visitar Batlle, un jardiner que els va vendre un roser amb roses de *pitiminí* blanques. I així que van plantar-lo al jardí del davant, Pere Gurguí va esborrar el nom que duia la planta a la petita etiqueta i va escriure-hi el de la seva néta. Aquesta escena, que no feia més que enfortir el vincle entre Rodoreda i el seu avi, es veu reflectida en un fragment de *El carrer de les Camèlies*:

*“(...) va esborrar el nom que el roser tenia escrit en una fusteta groga lligada a la soca amb un filferro i es va posar a escriure a la banda de la fusteta on no hi havia escrit res. M'ho va fer llegir i havia escrit: Cecilia”.* (12)

I com que durant els primers anys de la seva vida Mercè Rodoreda va viure envoltada de dos jardins: *“Del jardí del darrere, no sé per què, en dèiem l’hort. Potser perquè només hi havia arbres fruiters i, com a úniques flors, les que feien els rosers enfilats per les parets que els tancaven, uns rosers vells, coberts de roses que semblaven de cera (...) uns altres, els Mister Clack, amb roses d’un vermell fosc, vellutades i amb un perfum agressiu. I els lilàs,* (13) entenem com bona part de les seves novel·les tenen com a escenari principal els jardins. El seu propi i més modest a Aloma, però malgrat la humilitat Mercè Rodoreda crea el personatge d’Aloma amb un símil vers ella mateixa: l’amor a les flors i, per això narra: *“El jardí seria el que li faria més pena d’haver de deixar. El pis tenia dos balcons i, en els balcons, les plantes no s’hi fan* (14). I un altre jardí molt més fastuós a *Mirall trencat*. Aquest últim, corregit i augmentat, va ser creat gràcies a la influència que va causar en la nostra autora el jardí que limitava amb la torre del seu avi. Era el parc del marquès de Brusi. Un espai que Rodoreda evoca, primer, tangencialment a *El carrer de les Camèlies* i en fa, després, el nucli a *Mirall Trencat*:

*“Darrere de la casa, quan jo era petita, el que és ara carrer de Balmes era la riera de Sant Gervasi de Cassoles. A l’altra banda de la riera hi havia el parc abandonat del marquès de can Brusi. Des del menjador es veia frondós d’arbres centenaris. Ple de rossinyols a les nits d’estiu. Anava de la plaça Molina fins a l’Ateneu de Sant Gervasi a tocar del que és ara Mitre. Al capvespre se sentien crits de paons. Aquest parc, idealitzar, és el parc de la torre dels Valldaura a Mirall trencat. El jardí de tots els jardins”.* (15)

L’altra passió que heretà Rodoreda del seu avi fou el patriotisme per Catalunya i és que a casa seva es respirava un ambient catalanista i el seu avi era un mica federalista però això, a l’època, no era gens rar ja que, per quasi tota Barcelona s’alenava el mateix sentiment d’amor i exaltació a la pàtria. I els costums que l’avi compartia amb la seva néta encara despertaven més en Rodoreda l’amor per la seva terra. El ritual era cada setmana el mateix:

*“Cada diumenge al matí l’avi esperava que em despertés i abans d’anar a missa em feia sortir al jardí a saludar mossèn Cinto”.* (16)

Pere Gurguí, un home d'aspecte poc convencional, amant del teatre; sempre amb la seva barba poblada i botines altes, explicava històries de sants de la *Llegenda Daurada* i li llegia Jacint Verdaguer, en veu alta. I era tanta l'admiració que sentia pel poeta català que, fins i tot, al jardí de davant de la torre hi va fer construir un monument *in memoriam* del seu amic. Aquest Rodoreda el recorda:

*"...fet a base de pedres amb rams de farigola i d'espígol i era envoltat per un estany de nenúfars. Damunt aquell grapat de roques s'alçava el bust del poeta i d'allí sortien cap avall cintes de ciment de color de rosa. A les cintes, sobre el ciment, hi havia, com escrit per un dit, en daurat, alguns títols del poeta: L'Atlàntida, Canigó...".* (17)

Fins i tot, l'autora està retratada amb Mossèn Cinto Verdaguer:

*"Ara recordo una fotografia que em va fer quan jo tenia tres anys: anava vestida de nimfa i estava al damunt d'un tamboret al costat del monument a Mossèn Cinto. Estava envoltat de flors per arreu. M'havien pelat al zero i em van posar una perruca amb tirabuixons".* (18)

I el patriotisme per Catalunya no s'acabava amb el permanent record al líric català sinó que hi havia, també, d'altres costums que l'avi infondria a la seva néta; com quan anaven a la torratxa:

*"Hi pujàvem per una escala de fusta que hi havia dintre de la golfa i em feia ajudar-lo a posar-hi la bandera de les quatre barres. Al vespre l'anàvem a baixar".* (19)

Una altra anècdota, no menys significativa, que marcà la infància de Rodoreda, fou el moment en què l'avi va caure malalt. Pere Gurguí i la seva néta van sortir a passejar pel jardí i, en aturar-se davant del monument de Mossèn Cinto, l'avi va dir-li:

*"Si em moro, abans no tanquin la caixa, posa'm la bandera de les quatre barres al damunt. Te'n recordaràs?".* (20)

Si a aquests fets li sumem les lectures de Víctor Català, Joaquim Ruyra...que Andreu Rodoreda, un autèntic *lletraferit*, llegia a la seva filla, no ens costa d'entendre com, anys després, l'autora catalana fes menció a Barcelona amb unes dures declaracions, en veure com aquesta era envaïda per una llengua meravellosa però, alhora estrangera:

*“És una ciutat híbrida, que va en camí de despersonalitzar-se per complert”.* (21)

I aquesta època decisiva de la vida de tots els humans va ser especialment determinant per a Mercè Rodoreda; una nena dòcil, bona i alegre a estones. I era a estones perquè, ella mateixa reconeixia que era una nena molt donlenta. I aquesta trapelleria de mossa petita la veiem reflectida en dues historietes de la infància. La primera una mala passada, una acció lletja que va fer Rodoreda quan tenia 5 o 6 anys i tot per la seva passió per a les flors; en aquest pels crisantems, quan, sense permís, se'n va emportar un de casa de la senyora Borràs:

*“(…) després de molt rodar al voltant del crisantem i de donar-hi voltes, de pensar si ho faria o si no ho faria, el vaig tallar i me'l vaig amagar dins del davantal. Llavors me'n vaig anar(…)i la senyora Borràs em va dir: “Si me l'haguessis demanat, te l'hauria donat”* (22). Aquest fet, sense cap rellevància, va deixar en la nostra autora una mena de recança perquè va robar una flor.

I la segona, que demostrava el seu caràcter dominant, la va viure en primera persona un amic seu, en Felipet, a qui Rodoreda no tractava del tot bé:

*“Tenia un nen veí, que era molt dòcil (...), però quan no m'obeïa, jo li pegava. Fort, no de broma, no. I quan jo li pegava, es posava a plorar i se n'anava. I deia que no tornaria més. I al cap de cinc minuts ja estava plantat davant del reixat del jardí (...), érem molt amics”.* (23)

I jugaven sempre a allò que ordenava Rodoreda: a coudinar, a córrer, a pirates, a saltar al carrer des de dalt de la paret de l'olivera, a tirar pedres, a posar diaris encesos a dintre de les trapes d'aigua perquè es cremessin els escarabats, a lladres enfilats a la figuera... Aquella figuera era un món a part pels petits. Els servia d'illa, de jungla, de barca... per això i, acostumada a jugar lliurement, no és estrany que la novel·lista catalana es sentís disfressada el dia de la seva Primera Comunió. Vestida amb un vestit llarg d'etamín amb enagos emmidonats i una corona de flors per adornar els tirabuixons del seu pentinat, Rodoreda duia, també, els rosaris i el llibre d'anar a missa però res d'això li agradava: *“El dia de la Primera Comunió, que havia esperat tant, va ser un dia trist”.*

(24)

D'aquell dia, malgrat l'amarga experiència que Rodoreda en guarda, l'autora també en va treure una vivència que, quan es consolidà com a novel·lista, emprà en les seves novel·les. Va ésser una fotografia, encara que a l'època aquestes no eren gaire demandades, que esdevindrà un record que l'ajudarà a evocar la seva infantesa des de l'exili. I és per això que, a les seves obres, hi farà sortir retrats com el del casament de Colometa a *La plaça del Diamant* o les imatges dels nens a *Mirall Trencat*.

Una infància, al cap i a la fi, solitària que es veurà més intensificada en la seva curta però eficaç època escolar. L'any 1913 va al col·legi Lourdes, de Sarrià. I a un altre, més proper, al carrer Vallirana fins el 1916 perquè el seu avi va tenir una feridura i, a casa seva, faltaven els diners més que en sobraven. Mercè Rodoreda recorda com:

*“Al costat de casa meva hi havia una residència per a estudiants i, quan tenia catorze o quinze anys, pujava a la terrassa de casa per veure com llegien o estudiaven mentre passejaven pel jardí”.* (25)

Això despertava l'enveja de l'adolescent Rodoreda que mai va aprendre a dividir; fet que recordarà anys més tard amb un bon humor tenyit de tristesa, ja que havia d'ajudar a casa seva i veiem com, anys després, aquest record es ben present en la memòria de l'autora que: *“hauria donat qualsevol cosa per poder cursar una carrera, estudiar amb nois, fer amistats, aprendre”*(26). I donada la precocitat de la novel·lista, fins i tot la seva família reconeixia com: *“tot ho aprèn i amb tanta rapidesa que tinc por que no es posés malalta”* (27), realment va ésser una verdadera llàstima que, les circumstàncies d'aquella època privessin Rodoreda d'estudiar allò que ella més estimava: la literatura; ja que des de ben petita la vida de la catalana es trobava envoltada d'obres com: *La pradera tenebrosa, El camí dels gats, de Sudermann, Zola, Jacint Verdaguer, els versos de Sagarra, Carner...*

I va ésser aquesta manca d'estudis, un fet nostàlgic que acompanyà l'autora al llarg de la seva vida, la principal causa del seu aïllament i de la seva soledat. De més gran, Rodoreda, en ser conscient de la seva falta de llibertat quan, per exemple, els seus pares no la deixaven ballar el dia de la festa major perquè consideraven que no ho havia de fer una noia com cal, emprà els seus records per traslladar-los a la literatura i, més concretament a *“La plaça del Diamant”*:

*“Quan vam arribar a la plaça els músics ja tocaven. (...) i mentre badava una veu a l’orella va dir-me, ¿ballem?”.* (28)

Així, i ja sent conscient en el món on vivia arrelada, a Rodoreda li va caure la bena dels ulls i, en aquell moment, va adonar-se’n de la realitat i això simbolitzà per a ella com una espècie d’expulsió del paradís. Però, aquest món màgic on es troben embolcallats els nens abans de passar a l’edat adulta, el commemorarà anys després mitjançant la literatura com a *Mirall Trencat* quan descriu els jocs dels tres nens:

*“El món de darrere de la cortina era un món petit i segur, només per a ells tres”.* (29)

I, en Mercè Rodoreda, la presa de consciència del seu món es produirà als 12 anys. Una edat clau per a l’autora, ja que va morir el seu avi i va esdevenir adolescent perquè l’aparició de la sang va ser palesa. Però, si la sang ens obra les portes a un món allunyat de la màgia i la innocència, ambdues paraules relacionades amb la infantesa, la desaparició d’aquesta també ens dóna a conèixer l’inici de la vellesa. D’aquesta manera la producció rodolediana, protagonitzada per personatges femenins majoritàriament, estarà molt vinculada a la sang. Com podem llegir a *“La sang”*; relat que recull *Vint-i-dos contes*:

*“En aquell moment vaig enyorar la sang, aquella sang que quan la vaig veure per primera vegada em va fer plorar tant perquè em va semblar que era una tara i que, amb aquella tara, ningú no es voldria casar amb mi”.* (30)

Unes declaracions semblants fa, passat el temps, Rodoreda:

*“Quan jo seria com ells, com la meva mare, com el meu pare, com el meu avi, no m’estimaria ningú. Tindria les mans grosses, els peus gossos, els peus que adorava quan els duia calçats amb mitjons blancs i amb sabates de xarol”* (31); que, després d’aquest fet:

*“Les flors del jardí, el meu avi em deia que eren meves, però a l’hora de donar-les jo m’adonava que el que em deia no era veritat. I va ser quan vaig començar a adonar-me de la diferència que hi ha entre el que es diu i el que es fa”* (32), l’ajudaren a comprendre i a ésser més coneixedora del món on havia entrat i, la mateixa autora catalana reconeix, anys després com: *“creixia de mica en mica, sense ganes de créixer”* (33).

### ✓ L'edat adulta i la maduresa:

Es fa palès que, tot i ser en ple segle XXI, el col·lectiu de les dones encara pateix una discriminació de tipus sexista a tot el món. Cal aclarir que, si bé entenem que la igualtat d'oportunitats entre homes i dones es considera un principi bàsic per la democràcia i el respecte humà, en uns llocs del planeta aquest concepte es té més assumit que en uns altres. Però aquí, a Catalunya, no fa tants anys que vam deixar enrere aquella societat patriarcal per la qual ens regíem i que, potser en alguns llocs encara és palesa. Aquell règim condicionava uns rols cap al gènere femení que dificultava l'entrada de la dona al món laboral; i, sobretot si aquell món estava format únicament per homes, com és el cas de la literatura, ja que a les dones només se les relacionava en l'àmbit familiar. Com es el cas de Mercè Rodoreda que, igual que altres dones, va veure afavorida la seva condició femenina gràcies a l'establiment de la República a Catalunya l'abril del 1931, ja que amb aquesta vingué, també, l'opció de vot de la dona que va du als col·legis electorals més de 470.000 noies de Catalunya al novembre del 33. També s'instaurà una de les lleis més progressistes d'aleshores, inexistents a la resta de l'estat Espanyol com va ésser la llei del divorci al març del 1932. Fins i tot, i si el canvi no hagués estat ja suficientment significatiu, al desembre del 1936 s'aprovà la interrupció de l'embaràs. Tots aquests avanços que afavorien, principalment, a les dones els visqué Mercè Rodoreda i l'ajudaren a sortir del nucli familiar i a començar a disposar de llibertat. Aquesta experiència de la seva vida, com tantes altres, la recollí en la seva novel·la més internacional "*La plaça del Diamant*" i en el seu personatge més popular, *Colometa* que, com la seva creadora, també es rebel·la vers les circumstàncies que l'envolten.

Però, malgrat aquesta situació, en Mercè Rodoreda també s'hi troba palesa l'esperança d'una dona presumida, alegre i riallera que començà a esborrar el somriure del seu rostre el 1921 quan el seu tiet i futur espòs, Joan Gurguí, retornà d'Amèrica; moment en què s'imposà l'austeritat i l'ordre convencional en la torra de l'avi, Pere Gurguí, qui morí aquest mateix any.

Set anys després, el 10 d'octubre del 1928, el dia del seu vintè aniversari, es casà, en la parroquia de la Bonanova de Barcelona, amb el seu oncle matern, Joan Gurguí ja que: "*a casa consideraven que una dona –i, a més, filla única- s'havia de casar*". (34)



L'enllaç nupcial marcà la trajectòria tant personal com laboral de la vida de Rodoreda. Psicològicament el seu casament amb l'oncle l'afecta perquè l'autora el descriu com una persona: *“massa dèspota, només vol que faci lo que ell em mana... (35)”* I va ésser aquesta experiència impactant, la qual va deixar una empremta inesborrable en la seva memòria, aquella que Rodoreda va saber utilitzar en la seva única obra escrita abans de la guerra (1938) i revisada l'any 1969, *Aloma*. En aquesta novel·la, la seva protagonista manté un afer sentimental amb el seu cunyat que ve d'Amèrica i es queda embarassada d'ell, sense que en Robert (el cunyat) se n'assabenti. Aquest, al igual que el tiet i espòs de Mercè Rodoreda, també dóna un cop de mà a la seva família a solucionar els problemes econòmics.

El viatge de noces el passen a París, però aviat comencen a aparèixer els primers problemes entre Rodoreda i el seu marit, motiu pel qual es distanciaren malgrat que continuaran vivint en la mateixa casa fins el 1937 que se separen definitivament. I serà el 23 de juliol del 1929 quan Rodoreda doni a llum al seu primer i únic fill, Jordi Gurguí Rodoreda. Els esdeveniments dels últims anys la trasbalsaren tant que, l'autora catalana trobà en la literatura una arma d'alliberament, a pesar que la seva formació fou truncada:

*“Jo em delia quan veia els joves estudiants, que vivien en un pensió del costat, llegint o estudiant. Sempre he tingut el complex de no haver anat a la universitat”.* (36)

Però, malgrat les barreres i impediments Rodoreda es descriu a si mateixa com una persona lluitadora, amb una mena de tossuderia i força interior que l'ajudaven a seguir avançant. I va ser a partir del naixement del seu fill, quan va començar a posar els peus sobre la terra per actualitzar-se en tots els sentits. Així, per sort per als seus futurs lectors, es produí en Rodoreda el fet de la literatura com a solució, d'aquesta manera podria lliurar-se de la dependència econòmica i social que la vinculaven amb el seu marit i, a més, es dedicà a escriure per sortir de la monotonia i també, per viure. Per escapar d'aquell ambient tan hermètic de casa: el jardí, la torre... I més per una noia com ella que volia traspasar els límits, perquè escriure per a ella era *“una catarsi. Una manera d'obrir-me una finestra”.* (37)

Els seus inicis com a escriptora van ésser difícils ja que mancava de l'eina més bàsica per treballar: la gramàtica de la llengua.

*“Vaig haver d’empassar-me tota la gramàtica d’en Fabra, però d’una manera apassionada, com si m’hagués de morir l’endemà”.* (38)

S’inicià en l’activitat periodística l’any 1929 quan l’autora participà en diverses publicacions, com a la revista *Clarisme*.

Compaginant la feina d’una mare inexperta amb els seus inicis d’escriptora anà aprenent, alternativament, les dues tasques. Així, l’any 1932 publicà la seva primera novel·la, *Sóc una dona honrada?*, malgrat que anys després la repudià:

*“Aquesta novel·la, si la memòria no em falla, l’ha escrita una dona, oi? Recordo haver-la llegida. Hi ha en tot el llibre, del començament a l’acabament, un desig de fer el valent, i això denota que hom no ho és. L’assumpte és banal i la qui el desenrotlla es veu que desconeix en absolut el que ha d’ésser una novel·la”.* (39)

Es va iniciar públicament amb l’edició d’aquesta obra de gènere psicològic (influència directe de *Madame Bovary* -1856- de Gustave Flaubert) i s’introduí, per tant, en el camp novel·lístic. L’argument de la història es sustenta sota un conflicte moral que pateix la seva protagonista, Teresa qui, casada amb un notari i amb una vida avorrida, òrfena d’emocions i sensacions, es planteja l’adulteri amb un jove que ve a treballar amb el seu marit; malgrat que la infidelitat no s’arriba a produir mai. Paral·lelament a la publicació d’aquesta obra Rodoreda també escriu narracions per a diverses publicacions periòdiques i, a la revista *Mirador*, edita una entrevista a l’actriu Maria Vila.

Buscava el seu propi estil i, per això, Mercè Rodoreda es movia entre sorres movedisses; en un terreny que encara no era el seu a causa de la inexperiència d’una jove precoç, amant de la literatura i freqüent del Liceu Dalmau on començà les seves col·laboracions al costat dels il·lustrats de l’època. Aquest enriquiment intel·lectual començà a donar els seus primers fruits l’any 1933 quan participà, ja d’una manera més regular (fins el 1934), a la revista *Clarisme*; on redactava reportatges de viatges i entrevista a literaris com Carles Soldevila...

Un any després, el 1934, publicà *Del que hom no pot fugir*, però fou l’edició d’*Un dia*

en la vida d'un home, l'obra que la integrà en el panorama literari més destacat del moment: el Grup de Sabadell. L'obra fou publicada per Edicions Proa la qual dirigia Joan Puig i Ferrer, qui navegà sempre entre dues aigües: introduïa autors estrangers però, alhora promocionava i descobria els novel·listes autòctons. Fins i tot Mercè Rodoreda reconeix, anys després, en una entrevista, la rellevància de Puig en la seva vida:

*“Vaig entrar en contacte amb el món de la literatura gràcies a Puig i Ferrer que em va demanar si tenia alguna novel·la. Jo li vaig donar -Un dia en la vida d'un home-, i aleshores ell em va introduir al Club dels Novel·listes on anaven Trabal, Pere Quart, Jordana(...) Eren gent molt culta. I és que durant la República, hi havia una autèntica vida catalana més brillant.”* (40)

Els membres d'aquesta associació destacaven pel seu objectiu comú de la renovació deixant, així una porta oberta a la cultura i, a més a més, disposaven del suport d'intel·lectuals destacats com Riba i Carner. El grup estava format per autors com: Armand Obiols (Joan Prat), Pere Quart (Joan Oliver), Francesc Trabal... Amb aquest últim, segons sembla, Rodoreda manté una relació sentimental:

*“Són d'aquells secrets que em penso que sap tothom”.* (41)

I va ésser en plena Guerra Civil (1938), amb els perills que això comportava, quan Rodoreda i Trabal viatjaren a Praga com a representants del PEN Club de Catalunya on llegiren una salutació redactada pel poeta Carles Riba.

Prèviament a aquest viatge i de la importància que suposava a l'època que una dona i, a més a més, autodidacta, partís cap a l'estranger com a representant de la seva pàtria, Rodoreda, el 1935, es continuava nodrint de coneixement i plasmant aquest amb les seves col·laboracions al diari *La Publicitat* amb la pàgina setmanal *“Una estona amb els infants”* i publicacions de contes a *La Revista*, *La Veu de Catalunya* i *Mirador*. També presenta de forma fallida, ja que no guanya, *Sense dir adéu* al premi teatral *Ignasi Iglésies*.

Un any més tard, el 1936 s'edita el seu comentari *“La dona i la revolució”* i la seva quarta novel·la, que com les tres anterior no reconeixerà com a seva, *Crim*.

*“És una de les novel·les de què ara també renego i no vull que se’n parli més”.* (42)

Malgrat aquestes dures declaracions sobre les seves obres un destacat novel·lista de l'època, Joan Oliver manifesta al Mirador el 29 d'octubre del 36 la següent opinió:

*“I finalment, vull anotar la qualitat màxima d'aquesta novel·la [Crim]: la salubritat. La higiene literària de fons i de forma és condició natural d'aquesta obra amabilíssima. Netedat moral amb el puritanisme hipòcrita o simplement imbècil. Salut intel·lectual que exclou la petulància i el gongorisme sense solta. Sanitat formal, que vol dir puresa i capacitat”.* (43)

Però aquest criteri, i el d'altres cultivats de l'època, no va servir per canviar el semblar tan autocrític que tenia Rodoreda vers ella mateixa i és per això que, per l'autora catalana, la seva primera novel·la és *Aloma*:

*“El primer llibre editat, si haig d'atenir-me a la cronologia, fou –Sóc una dona honrada?, però per raons una mica complexes i subtils a mi em sembla que el meu primer llibre de debò va ésser Aloma”.* (44)

Per tant, el 1938 La Institució de les Lletres Catalanes publica aquesta obra que Rodoreda tenia des de feia un parell d'anys malgrat que no l'ensenyava per vergonya. Però, Trabal, en plena Guerra Civil, el 1937 i, un cop llegida la novel·la pel també autor, Joan Oliver, va fer que l'enviessin al Premi Creixells on va sortir premiada; segons l'autora: *“no perquè fos la millor, sinó perquè era la menys dolenta”.* (45)

Aquest mateix any Rodoreda visqué un dels pitjors trams de la seva vida, morí assassinat el seu amant Andreu Nin, qui traduïa, directament, del rus novel·les de Dostoievski, L. Tolstoi... però, per contra, en l'àmbit professional va ésser aquell guardó el premi que la integrà, definitivament, en El Grup Sabadell, una agrupació fundada el 1917 i impulsada per Francesc Trabal. Entenem d'aquesta manera com *Aloma* significà per la novel·lista catalana l'obertura d'un món que tant havia anhelat conèixer. Perquè malgrat les problemàtiques i les difícils circumstàncies de l'època, a tot l'Estat espanyol es vivia el conflicte bèl·lic de la Guerra Civil, la producció literària dels autors d'aquell temps s'intensificà per la proximitat de la 2na Guerra Mundial. Per exemple a la revista quinzenal femenina *Companya* intervenia, d'una manera gens fortuïta, amb altres dones

amb qui esdevindrà bona amiga. I va ésser al Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, on treballava com a correctora de català, on conegué la pintora i mestre Susina Amat, Carme Manrubia, Julieta Franquesa i l'Anna Murià amb qui compartí una gran complicitat en els primers mesos d'exili a Roissy-en-Brie i també una relació fins i tot diria maternal, que descobrim mitjançant la correspondència. Aquest exili, que mantingué l'autora catalana més de 30 anys fora de casa seva amb curtes i escasses visites a la pàtria durant aquest període, significà un abans i un després, tant en la vida com en les obres de Rodoreda.

La penúria de l'acabament d'una guerra i el dramatisme de l'inici d'una altra, minvaren el moment gloriós de les lletres catalanes i, també les expectatives de tots aquells compromesos, tant polítics com intel·lectuals, amb la República. D'aquesta manera l'èxode precipitat de Barcelona fou provocat per la gran amenaça de les tropes franquistes que estaven a punt de fer seva la ciutat. L'impetuosa fugida l'organitzà, doncs l'Institució de les Lletres Catalanes i, no solament pel grup de literaris sinó que també per a les famílies d'aquests. Si bé és cert que cada cop s'anaven trobant en localitats més properes a la frontera: a Can Pol, a Bescanó i a Mas Perxès d'Agullana respectivament; del que cap d'ells arribava a tenir consciència era de l'esdevenir tan dur i llarg que se'ls presentava.

*“En principi jo creia, com uns quants amics meus, que seria qüestió d'un parell o tres de mesos [...]Després vam allargar-ho a dos anys [...] i mireu...això es va anar eternitzant”.* (46)

Rodoreda emprèn l'exili el 21 de gener del 1939 i no ho fa sola sinó que amb ella i, durant molt de temps, viatjaren els sentiments d'enyorança i de tristesa; ja que el seu pare va morir abans de fugir i el seu únic fill no va marxar amb ella:

*“el meu fill es va quedar aquí, amb la mare”* (47), I, a pesar de no viure en el seu país, Rodoreda sempre es va mantenir ferma vers les tendències comunistes i socialistes, malgrat que ella no feia política, però sí participava en revistes d'aquestes ideologies.

*“Vaig deixar Catalunya per fidelitat a una actitud ètica que m'obligava a ser conseqüent amb el destí del meu país, no per altra causa, ja que mai vaig tenir activitat militant en política”.* (48)

Amb el Bibliobús de la Conselleria de Cultura de la Generalitat arriben a Perpinyà, guiats per Pompeu Fabra: “...era un home senzill, cordial i simpatiquíssim” (49). I, posteriorment, es traslladaren a Tolosa del Llenguadoc on un comitè universitari d’ajut als intel·lectuals espanyols refugiats, presidit pel director de la Universitat de Tolosa, els va acomodar una antiga caserna de bombers per a viure-hi fins a primers d’abril. Durant aquesta estància a Tolosa, Rodoreda, Carme Arnau i altres amigues feien colla i plegades organitzaven una espècie d’instituts de bellesa: una maquillava, una altra feia massatges... Però, a part de les distraccions, l’autora catalana també aprofità la seva estada per aconseguir el paper de refugiada i, pocs dies després, marxà cap a París. A la capital francesa conegué a Pi i Sunyer i en Companys, qui posaren en contacte a l’escriptora amb el comitè de France-Soir que ajudava a refugiats. I d’aquesta manera, a 60 quilòmetres de la ciutat de la llum, en un poble anomenat Roissy-en-Brie, es va habilitar un asil d’escriptors. A la vila vivien en un veritable castell d’estil Lluís XIII amb un enorme parc (16 hectàrees) que envoltava la façana color ocre-rosat del castell i, a més a més, amagava la coneguda aventura amorosa entre Armand Obiols i Mercè Rodoreda. D’aquest afer, la novel·lista en conegué la felicitat amb un xic d’amargor, ja que aquest va ser volàtil i fugaç; tal com li explica a la seva companya de cambra, Anna Murià:

*“Abans, si no era feliç, em consolava pensant que verament la felicitat no existia. Avui, que em considero menys feliç que mai, no tinc ni aquell consol. Perquè existeix, Anna, ha existit uns quants mesos i una felicitat que tu ja saps com no em deixaven que fos completa”.* (50)

Rodoreda apel·la aquesta inconclusa relació per les tensions que es produïen pel seu tracte amb Obiols i per l’actitud provocativa d’aquest amb Pere Quart, que desembocà en una definitiva esquerda en l’amistat dels dos il·lustrats:

*“just abans d’emprendre el viatge, vaig donar la mà a la Mercè tot fent-li:”Et dono la mà perquè el culpable és ell. Tu necessitaves un home i vas buscar l’únic que tenies a mà. Era ell qui havia de sospesar les coses i precedir, almenys, amb discreció”.* (51)

Aquests enrenous afectaven Rodoreda i es contraposaven a les bones estones que passava amb Obiols, que la feia sentir única i especial. Per tant, entenem com per l'autora la seva estància allà, van estar-s'hi fins a principis de la guerra europea, simbolitzà l'oportunitat de viure una joventut no gaudida per les circumstàncies d'aleshores. Fins i tot es van ocasionar dos bàndols –els que recolzaven Rodoreda i els que feien pinya contra ella- ja que Obiols estava casat amb Montserrat Trabal. La situació arribà a tal extrem que a Rodoreda la seva amiga i confident, Anna Murià durant la permanència a Roissy, a vegades, li duia l'esmorzar perquè la novel·lista no volia baixar per evitar comentaris de la resta de companys. “*Ja te'l pujaré*”<sup>(52)</sup>, li deia Murià. Però aquest menjar sempre venia acompanyat de les xafarderies que ocorrien al castell, que les amigues s'explicaven quan Rodoreda preguntava: “*I el vent com bufa?*”<sup>(53)</sup>; que significava que volia assabentar-se de les tafaneries que ocorrien. I va ésser aquest cúmul de situacions desagradables les que van influir en què l'amor, en les obres rodoredianes, sempre neixi abocat al fracàs, a la frustració i a la indiferència. Perquè ella, que contava els seus grans enamorats amb els tres dits d'una mà, amb Obiols no va sentir-se mai reconeguda com la seva dona. Sempre se sentia com en un segon pla i això va provocar que l'autora, temps després, declarés testimonis com:

*“Una dona enamorada se sotmet automàticament a l'home. És així i no s'hi pot anar en contra”*.<sup>(54)</sup>

Ja al marge dels afers amorosos i, centrant-nos en la problemàtica situació internacional, entenem com Anna Murià i el seu futur espòs, Agustí Bartra, a qui conegué durant l'exili, marxaren a la República Dominicana on es casaren temps després. D'altres compatriotes també prengueren la solució d'emigrar cap a Amèrica del Sud però, Rodoreda, que se sentia molt lligada al continent europeu, ni ho va considerar; malgrat les múltiples insistències escrites per la seva amiga durant l'exili:

*“Què hi <fots>> a Roissy olorant els lilàs? Embarca't. Vés a veure món! Si véns, et donarem un matalàs dels dos que tenim [...]penso que desgraciadament potser sí que haureu de venir tots cap aquí”*.<sup>(55)</sup>

Però Rodoreda optà per la pròpia opció i, amb la seva estància a Villa Rosset el que aconseguí fou viure un molt important capítol de la història contemporània: l'entrada dels nazis a París.

I si l'angoixa d'una segona guerra, que no sabrien quin caire prendria, no era suficient patiment per una dona que volia fer “*alguna cosa que el dia de demà pesi en el meu país*” (56), a més a més, havia de dur amb ella la congoixa per la seva mare i pel seu fill ja que Rodoreda rebia “*cartes de la meva mare dient-me que el seu germà la vol treure de casa*” (57).

Així, el títol d'una de les seves primeres obres no reconegudes com a tal, *Del que hom no pot fugir*, esdevindrà com una espècie de premonició vers un futur encara més incert que els esdeveniments passats; ja que malgrat les ànsies de llibertat de Rodoreda, aquesta es veia abocada a un avenir negre. I és que no hem d'oblidar-nos que tant per l'autora catalana com per la resta d'intel·lectuals aquesta ja era la segona vegada que un conflicte bèl·lic se'ls creuava en el camí. Motiu pel qual, probablement les guerres són tant paleses en les obres de Rodoreda, arribant al sùmmum amb l'explícit títol, *Quanta, quanta guerra...*

D'aquesta manera, el primer d'un conjunt de dies aterridors fou el 12 de juny del 1940. Per aquestes alçades el grup de refugiats estava format per Sbert i la seva secretària, Maria Antònia Freixes, Berthaud, Obiols i Mercè, i París: “*tenia un gris com mai no devia haver tingut ni tornarà a tenir*” (58). I amb una barreja de sentiments al damunt:

“*La retirada cap al sud de França fugint dels nazis va ser una cosa inoblidable. Era horrorós, però al mateix temps excitant*” (59), Rodoreda i els seus companys van trobar-se amb els primers dels seus problemes:

“*Vam fer la retirada de primer en un camió [...] que l'endemà la policia francesa va requisar per a les tropes franceses. [...] ens van dir que no hi havia manera d'agafar el tren perquè les vies estaven col·lapsades fins a la frontera amb Espanya. [...] vam emprendre la retirada a peu. [...] Recorriem quaranta km diaris sense menjar res*”. (60)

I contemplant un cel més atapeït per avions bombardejant tot allò que trobaven al seu abast i no per ocells, el grup avançava cap a Orleans i en arribar van veure com:



*“Orleans estava en flames perquè acabaven de bombardejar-lo”.* (61)

La ciutat en flames degué impactar tant a Rodoreda que va escriure'n un conte, *Orleans, 3 quilòmetres* el qual es recull en *Semblava de Seda i altres contes*, on narra:

*“La claror vermella nimbava Orleans; un halo palpitant llepava el cel i a intervals molt curts una llengua de foc s'enlairava ondulant, es dreçava com una espasa per sobre de les teulades i desapareixia, misteriosa al cor de la immensa fornal. Aviat en naixia una altra, més alta i més clara”.* (62)

I després de molt caminar perquè sabien que els alemanys els trepitjaven els talons, va ésser en arribar a Châteauroux, quan el grup es va separar. Rodoreda i Obiols, que és únicament *“monsieur de madame per una estona”*, tal com el descrivia ella mateixa darrera del seu humor tan personal, van anar a parar a Llemotges; al número 12 del carrer de les Filles de Notre-Dame en una cambra rellogada. Però, l'ídil·lica relació entre els dos enamorats, que va començar a desinflar-se pels comentaris aliens a la parella, continua en declivi, ja que el 1941 Obiols es destinà a Bordeus fins el 1942. Però, durant aquests anys Rodoreda continua sola a Llemotges, on patirà una intervenció quirúrgica que l'inspirà pel seu conte *Paràlisi* i el 1943, amb aquest daltabaix superat, Rodoreda i Obiols s'instal·len a Bordeus, al carrer Cherche-midi, número 21, fins el 1946; anys en què es desperten del malson de la guerra i comencen el periple de nou.

Comença a fer el que més desitja de tot: escriure, tal i com li fa saber, a través de la correspondència, a Anna Murià:

*“...vull escriure, necessito escriure; res no m'ha fet tant de plaer, d'ençà que sóc al món, com un llibre meu acabat d'editar i amb olor de tinta fresca...”* (63)

Però per guanyar-se la vida i poder malviure Mercè Rodoreda compagina la seva passió amb la necessitat de cosir per poder menjar:

*“Tinc una màquina de cosir i un maniquí i, encara que a vegades renegui per culpa de la feina que faig, a vegades em produeix un cert orgull de veure que sé guanyar-me la vida”.* (64)

Embolcallada de records que li produïen tristesa i nostàlgia vers la pròpia pàtria i els

familiars que allà hi havia deixat, Rodoreda escriu una abatuda carta a l'Anna Murià, com si un flux retentiu l'evoqués el seu passat i fes escriure la ploma:

*“Avui fa un dia de vent i de pluja, de núvols negres, densos i grans clarors sobtades; un dia per passejar per la R. de Catalunya i respirar ben fort l'olor dels arbres que broten i de primavera i de terra molla. Escriu-me”.* (65)

I si com d'un destí abandonat de la mà de Déu es tractés, la vida de Mercè Rodoreda no acabava de posar-se mai del dret. Era com si els intents per sortir de la misèria no fossin suficient. Com deia Obiols a Carles Riba, era com tornar a perdre sense haver pogut jugar. Els fets tornaven a posar a prova la fortalesa i la gran personalitat de Rodoreda, ara amb una visita a Bordeus de la muller d'Obiols, qui desconeixia que el seu marit vivia amb una altra dona. Desfeta per dins, Rodoreda sentia com aquell dolor l'havia enviada a la més fosca i profunda misèria sentimental. Es sentia traïda, com s'hi hagués estat vivint amb algú desconegut, aliè a la seva vida, i així s'ho fa saber a la seva confident, Anna Murià:

*“jo no tinc una rival, Anna, el que veritablement tinc és un enemic. I l'enemic és l'home que estimo”.* (66)

Es refugia a París a casa dels (Rafaels) Tasis i, de nou i com en la joventut, la literatura tornarà a ésser una via d'escap que aprofità l'autora per iniciar-se en la poesia. Narrava contes, s'introduí en el món de la lírica... per, si més no i durant uns instants, arraconar les tristeses del cap, malgrat que les del cor encara continuaven paleses. I és que no podem oblidar-nos que en aquest triangle amorós Mercè Rodoreda ocupava el vèrtex pitjor vist per la societat; el paper de l'altre, de l'amant. És per això que, per l'autora catalana, aquest triangle amorós es convertirà en un tòpic literari que practicarà a la majoria de relats del recull *La meva Cristina i altres contes*, i assolirà la màxima complexitat a *Mirall Trencat*.

La crisi, però passà i Obiols aviat es reuní amb ella i s'encarregà de la publicació de la *Revista de Catalunya*, que es convertí en el mitjà de supervivència de la parella. Tantes eren les hores que ell passava treballant que Rodoreda l'anomenava: *“rata de biblioteca”*. A la revista, que es reprengué a l'exili, novament, sota les ordres de Joan Prat, Rodoreda només hi publicava contes. Aquesta aparença tranquil·litat emocional,

però era de portes cap en fora, ja que la parella vivia envoltada de retrets perquè Obiols volia trobar-se amb la seva família.

Cegada per l'amor, Rodoreda continua avançant en la seva relació i, el 1948 es traslladen a viure a una cambra més gran del mateix bloc on vivien. Per aquella època, una habitació que disposava de tota mena de "luxes": aigua corrent, cuina i calefacció.

La màgia de París captivaren Rodoreda. Saint-Germain-des-Prés, el cor de la capital francesa, era el punt de trobada dels intel·lectuals de l'època. Es reunien en cafès tan coneguts com Flore, Deux Magots... I llavors, es va posar de moda entre els escriptors francesos, a qui Rodoreda observava de tant en tant, allò d'escriure als cafès. Però, el lloc on l'autora deixava volar més lliurement la seva imaginació era al parc de Luxemburg. Embolcallada entre arbres, oloroses flors i plantes i per les estàtues de les reines de França que, rodejaven el llac del centre del jardí:

*"El jardí de Luxemburg amb tantes reines de França, a santa Clotilde li falta un dit no sé si de la mà dreta o de la mà esquerra"* (67), la literata s'empapava de tota aquella cultura que plasmà, temps després, en moltes temàtiques dels seus contes i novel·les.

Malgrat el temps que restà a París, Rodoreda no acabà, ni començà, de conèixer la ciutat. S'amagava darrere del seu humor i, solament, es rodejava d'aquells qui no la feien sentir desemparada. Obiols i el cercle d'amics de la parella com Josep Carner, Josep Tarradelles, Joan Puig i Ferrer, Rafael Tasis... constituïren la seva família a l'exili i amb ells sortia, de tant en tant, al cinema, a sopar...

*"A desgrat d'haver-hi viscut durant sis o set anys no conec París. Com sempre, em tanco on visc; el meu radi d'acció és molt limitat"*. (68)

Però el que sí li agradava de fer sola era passejar i aturar-se a cadascun dels aparadors del seu barri. Com un imant atreïen l'autora catalana, que es deixava meravellar pel brillantor de les joies. Una de les quals, quan la situació econòmica de la parella millorà, va comprar i, també traslladà a la ficció quan, a un personatge secundari de *El carrer de les Camèlies* l'adornà amb un braçalet que la protagonista veié que *"era una serp d'or"*.

També caminava i, a més a més, molt sovint, per la plaça de la Croix Rouge. Passejar, doncs, per Rodoreda era com traslladar-se a un altre món; s'endinsava en els seus

pensaments i records i d'aquest hàbit en farà també partícips als seus personatges. Colometa vagava pels carrers de Gràcia, Cecília rondava per la Rambla de Catalunya i, el llinatge de *Mirall Trencat*, tant si era a peu com a en cotxe, recorrien la ciutat.

D'aquesta manera entenem les declaracions de Rodoreda, quan diu:

*“Els carrers han estat sempre per a mi motiu d’inspiració, com algun tros d’una bona pel·lícula, com un parc en tot l’esclat de la primavera o gebrat [...] a l’hivern”.* (69)

Apassionada del cinema, sabia apreciar l’atractiu de les pel·lícules que li servien de font d’inspiració, i aficionada a la pintura, anys més tard s’hi dedicarà, visitava el Louvre quan l’entrada era gratuïta. Li agradava París i, sobretot les ofertes culturals i la vitalitat d’aquella ciutat. Vitalitat que començà a perdre l’autora quan, degut a la precarietat sumada a l’angoixa i al patiment, Rodoreda patí, a més a més de problemes a l’estómac i al fetge, una paràlisi al braç dret que l’allunyaren, momentàniament, de la creació literària llarga i s’inclinà llavors més per la vessant de la poesia i la pintura, ja el 1951:

*“I vaig deixar d’escriure contes, no pas per l’horror de la literatura, sinó perquè de mica en mica se’m va parilitzar el braç dret [...]. Com que no em podia sotmetre a un tractament llarg i car, vaig anar fent com si res. Els versos, sense saber escriure a màquina, els escrivia en una màquina que m’havien deixat uns amics que havien tornat a Barcelona. A l’últim el mal em va passar tal com havia vingut”.* (70)

Si mirem, però la vessant positiva veiem com Rodoreda obtindrà nombrosos premis per la seva dedicació a la lírica. Guiada per l’oncle de la família, Josep Carner, a qui la parella atorgà aquest parentiu afectuós per la relació d’amistat tan estreta que els unia, Mercè Rodoreda era aconsellada sempre de manera encertada i omplia al líric, qui anomenava Rodoreda, també de forma amigable, amb els sobrenoms de *“Mercè de les Lletres Catalanes”*, *“Gloriosa Mercè”* o *“Missenyora”* (71), de nombrosos sonets, ja que per a ella:

*“És un consol pensar que tinc en vós l’àngel que m’anticipa l’opinió desoladora que d’aquí deu anys tindria de la major part dels meus versos”.* (72)

Aquets poemes, juntament amb contes, foren enviats als Jocs Florals on l’autora n’obté la seva recompensa. Malgrat el concurs fou reprès l’any 1941, Rodoreda no

participà fins el 1947, quan es celebraren a Londres, i guanyà la Flor Natural mentre que Josep Carner guanyà l'Englantina. L'any següent la celebració tingué lloc a la Sorbona de París i tornà a guanyar la Flor Natural amb la composició "*Oda a Catalunya*"; i la seva parella, Armand Obiols, obtingué, també l'Englantina d'Or. L'any 1949 es anomenada Mestre en Gai Saber a Montevideo on li fou atorgada, novament la Flor Natural amb "*Albes i Nits*", que es publica a La Humanitat, París.

Malgrat els nombrosos premis que va rebre durant la seva estància fora de la pàtria, Rodoreda no s'oblidava dels seus orígens i de la gent que havia deixat enrere abans d'emprendre la seva fugida i, per això el 1949 s'iniciaren els retorns a Barcelona. Una ciutat que poc o gens s'assemblaven a la Barcelona on visqué Rodoreda; més caracteritzada pel patriotisme, i per la seva vitalitat que no pas per la tristesa i la falta d'esma per refer-se del conflicte bèl·lic. Aquesta visió fou traslladada a *La plaça del Diamant* on en fa un retrat objectiu:

*"Els tramvies corrien sense vidres, amb reixats de mosquit. La gent anava mal vestida. Tot estava molt cansat, encara, de la gran malaltia".* (73)

En les seves escapades a Barcelona va visitar el seu únic fill Jordi, que ja tenia edat per fer el servei militar:

*"Va venir. Va ser bonic. Però va marxar precipitadament. Sense dir-me adéu, només una nota escrita m'informava que un cotxe del Consolat francès l'havia passada a recollir mentre jo era fora de casa..."* (74), recorda anys després el nen.

La carta a què es refereix el seu fill diu:

*Estimat Jordi, com que me'n vaig amb el cotxe de Consolat francès he de precipitar la meva marxa. Potser val més. Així evitarem les emocions del comiat... El que hem preocupa és enviar uns quants cèntims a l'àvia. I com que a Barcelona m'ha fracassat tot, miraré si a París ho resolc millor..."* (75)

I després de tanta emoció viscuda en tant poc temps, als inicis dels cinquanta, la salut de Rodoreda es tornà a ressentir. Malgrat que la situació econòmica de la parella havia abandonat ja la precarietat els inicis, degut a l'entrada d'Obiols a la UNESCO a treballar com a traductor, l'autora catalana hagué d'anar a fer cures d'aigües a

Abundance l'any 1951 i a Châtel-Guyon, prop de Vichy (França) l'any següent. Allà, a més a més de posar remei a les forts molèsties del fetge, Rodoreda començà a gaudir d'una soledat que li permetré, al poc temps, d'endinsar-se en la creativitat.

Una creativitat que primer abocà en una producció pictòrica que no acabava d'ésser la tendència expressionista que buscava l'autora i, per això no tindrà una gran continuïtat malgrat Rodoreda creia haver trobat la seva empremta inimitable:

*“Ahir, diumenge, vaig fer un cinquè quadre. Ja tinc estil i un món”.* (76)

Per tal d'introduir-se de ple en el món pictòric, Rodoreda comença a establir relacions amb autors creatius del moment com Picasso, Klee, Kandinsky, Miró..., als quals intenta imitar. Inicialment era una pràctica lúdica de l'autora per esbargir-se. No és una pintora acadèmica sinó autodidacta i, quan prengué consciència de la dificultat de pintar una bona obra, hagué d'escollir:

*“Vaig passar una temporada que em divertia com una ximple pintant. Però vaig començar a prendre-m'ho seriosament i ho vaig haver de deixar perquè vaig veure que hi hauria hagut de dedicar moltes hores i que l'escriure novel·les se n'hauria anat a passeig. Mentre va ser un divertiment, va estar molt bé, però després ho vaig deixar perquè vaig haver de triar”.* (77)

La seva situació anímica l'animava més a pintar que no pas a escriure però, aquesta pràctica començà a minvar a mitjans dels anys 50 quan, per contracte de treball de l'Obiols, la parella marxà a viure a Ginebra. Rodoreda per aquells temps tenia 45 anys i en ella es despertava una profunda nostàlgia pel temps transcorregut i per la sensació de falta de lligams i d'arrels, ja que portava més d'una dècada fora de casa, però tal com reconeix l'autora temps després:

*“Al cap d'un temps era un exili voluntari per raons extraoficials”.* (78)

Aquestes “*raons extraoficials*”, a les quals fa al·lusió Rodoreda, és l'amor que sentia per Armand Obiols que la van fer romandre al seu costat fins la mort d'ell. Passats ja els conflictes bèl·lics i les misèries d'aleshores, ara serà de la mateixa Rodoreda d'on neixi una profunda crisi tal i com li reconeix, a través d'una carta, a Puig i Ferrerter:

*“Em faig vella, em veig vella i em sento vella[...] Dec ser estúpida, és evident, però no hi puc fer res. I tinc una manca de delit de viure que fa escriure”. (79)*

Si tanmateix la vida a Ginebra per Rodoreda es centralitza en la seva parella, ja que:

*“Els suïssos són gent ordenada, seriosa, moderada i neta” (80), en l'autora s'afegeix el temor que el seu marit busqui reconquerir la seva frescor amb una dona jove.*

Això es reflectirà en molts dels seus contes, on l'envelliment de les seves protagonistes femenines s'apoderarà d'elles i aquestes, prendran una resignada actitud. A més a més, a Ginebra no acabava de sentir-se instal·lada. Se sentia plenament una persona exiliada que no tenia res en comú amb aquells que l'envoltaven; tal i com li reconeixerà a Anna Murià en una carta del 26 d'octubre del 1956, després de vuit anys sense tenir correspondència:

*“Després de dos anys i mig d'ésser en aquesta terra encara m'enyoro París. A Ginebra m'hi han passat moltes coses desagradables però a part d'això, sempre m'hi he sentit exiliada. A París, malgrat la misèria i les penes, em sentia a casa. Aquí, sempre m'he sentit exiliada”. (81)*

Vivia en un estudi damunt d'un parc. I des d'aquell bloc número 19 de la Rue Vidollet tenien molt bones vistes:

*“Per un costat, veia un tros de llac, i per l'altre, el Salève. Vista des de la meua terrassa, és una muntanya bastant lletja, perquè té molts trossos pelats i sembla que estigui malalta. Quan el dia era clar, veia l'acabament del Mont Blanc”. (82)*

Finalment a Ginebra es sentí cridada per les flors que l'ajudaren, definitivament, a habitar-se al seu nou decorat. Els parcs de les Eaux Vives, el de Mon Repos o el Jardí Botànic replets de rosers, roses i arbres amb esquirols van fer més suportable la seva estància allà. Amb aquella vegetació tan tendre, aquelles herbes tant verdes i les flors vivint-hi tranquil·les, Rodoreda evocava els records de la seva infància al jardí amb l'avi.

*“Ginebra és una ciutat de flors a la primavera, de fulla a la tardor. Hi ha flors pertot arreu, en test per carreres i a les terrasses. Les fulles cobreixen el sòl d'or i de foc, el vent les fa volar d'un costat a l'altre”. (83)*

I gràcies a la retenció dels fets del passat, Rodoreda va poder començar a recobrar l'estabilitat que li permeteren tornar a escriure; malgrat va tardar temps a fer-ho perquè:

*“Si no tens una mínima tranquil·litat d'esperit no pots concentrar-te, ni pensar, ni crear”.* (84)

Treballava a l'Unesco, uns cinc mesos a l'any i, a més a més, podia fer-ho des de casa. I a conseqüència d'aquesta tasca va escriure, per primer cop, castellà en la seva vida ja que traduïa obres del francès a aquest idioma. I com el treball li deixava molt temps lliure, Rodoreda va continuar amb la seva afició a la lectura. Seguidora de la literatura nord-americana, però sobretot dels autors francesos, ella mateixa reconeixerà, temps després, la profitosa influència que aquests li causaren:

*“Penso que he escrit millor els anys de cultura francesa i de llegir en francès. Em penso que m'ha fet molt de bé”.* (85)

Però el gènere de novel·la que agrada, de debò, a Rodoreda és el policíac o la novel·la negra on aprèn a crear un interès en el lector que el porti a finalitzar l'obra. Ven particip d'això és *El carrer de les Camèlies* i la intriga que en ell s'hi desprèn.

Compaginant la seva tasca de pintora esporàdica i contista, i com que en Rodoreda vida i obra avancen paral·lelament, a l'any 1954 viatja de nou a Barcelona on es casa el seu únic fill, Jordi Gurguí Rodoreda.

I com ella mateixa reconeix anys després, en la seva etapa de contista va suar sang:

*“És tan difícil i tan agraït, el conte!”* (86). Oscil·lant per trobar un estil definit i navegant entre un llenguatge per fer-se'l característic, Rodoreda troba en els contes la manera d'instruir-se i, ho va aconseguir de tal manera que, fins i tot, arriba a assegurar:

*“Voldria aconseguir en una novel·la el fons que he assolit en alguns dels meus contes. Us diré més: estic segura que ho arribaré a aconseguir, no ho dubteu, si és que no em moro abans”.* (87)

Però en trets general, la segona meitat dels anys cinquanta fou per Rodoreda una etapa gratificant quant a la seva tasca de literata. Comença a acumular importants guardons com el Premi Joan Santamaria per la narració *“Carnaval”* el 1956. Mateix any on tres



sonets seus d'un projecte inacabat, *Món d'Ulisses*, són premiats a Mèxic i publicats a la *Gasetta de les Lletres*; un suplement literari de la *Nova Revista*. A més a més, per la difusió d'aquests poemes en aquesta revista, el butlletí va conferir el premi *Maragall* a l'autora, tal i com aquesta reconeix en una carta escrita a Bartra el 10/9/1956:

*“Ja no cal que digui que m’ha fet alegria tenir el premi Maragall. Molta alegria. No tenia motes esperances perquè em semblava que els tres sonets –que formaven part del Món Ulisses- quedaven una mica fora del món. I la cançó també. És a dir que podien fer efecte en el conjunt de l’obra, però no sols. Estic contenta”.* (88)

Així, l'any 1957 rep el Premi Victor Català, una altra gran novel·lista catalana, per *Vint-i-dos contes*. Una recompensa que significà l'embranchida definitiva per continuar ja, una obra imparable. De manera lògica, doncs els començà a recopilar fent, la mateixa autora, una tria per constituir la futura novel·la. N'hi havia de moltes èpoques ven divergents però, bàsicament, en *Vint-i-dos contes*, si barregen dos escenaris determinants per l'autora: les ciutats d'exili com Bordeus o Paris, i el record de la seva pàtria estimada i perduda, Barcelona.

Va costar-li molt començar a escriure de nou ja que *“feia anys que no havia escrit ni una ratlla, tractant de viure o sobreviure amb la guerra al costat”* (89) però, a base d'anar llegint, sobretot molta literatura francesa, començava a trobar el seu estil. Segons l'autora: *“son contes desiguals i mediocres”* (90) i, fins i tot ella mateixa reconeix com van ésser *“una mena d'exercicis”* i, *“quan vaig arribar a Ginebra ja estaven acabats”*.

Els anys cinquanta i els inicis dels seixanta simbolitzaren doncs, un període de represa de contacte amb el món literari català i un temps d'aventura en el conreu d'obres. D'aquesta manera, l'any 1959 escriu el conte *“Rom Negrita”* per al recull *Els set pecats capitals vistos per 21 contistes* que, en homenatge a Víctor Català, publicà l'editorial Selecta. I, amb un bagatge suficient per enfrontar-se a la creació d'una novel·la, Rodoreda deixa arraconat el conte i presenta al Premi Joanot Martorell *Una mica d'història*, que es publicà el 1967 sota el títol de *Jardí vora el mar*. Una novel·la que el mateix Armand Obiols, en una carta a la seva dona reconeix com:

*“Jardí vora el mar... és tan rica, tan complexa, tan subtil, tan plena d'intuïcions, de correspondències, de coses dites magníficament sense anomenar-les[...]L'estil*

*esplèndid de dalt a baix. Alguns dels personatges queden gravats per sempre: el jardiner, Toni, Bergadans, els pares d'Eugeni...”* (91)

L'ambient favorable i tranquil de Ginebra propiciaven l'escriptura de l'autora, a qui sembla normal que:

*“Després d’haver-ho passat tan malament, quan arriba el moment d’una certa tranquil·litat et dediquis a divertir-te o a comprar-te vestits. I no, jo de seguida, patapam!, a escriure”.* (92)

I es va prendre tan seriosament la seva tasca, que començà a redactar Colometa (futura Plaça del Diamant) que, juntament amb *Jardí vora el mar* les presentà, ambdues al premi Sant Jordi; l'any 1960 i 1961 respectivament, malgrat que no el guanyaren.

Una doble decepció per a Rodoreda perquè, en primer lloc, els premis representaven un incentiu econòmic important que li donaven una cert equilibri alhora d'escriure, ja que ho feia sense preses ni pressions de cap editor. I, també un desànim, aquest més enfocat a *La plaça del Diamant*, que malgrat haver-hi dedicat tants esforços el jurat no la va saber apreciar; tal com l'autora fa saber a Joan Sales:

*“Si haguéssiu vist com vaig quedar després de la carbassa del jurat de Sant Jordi... ni els gossos no m’haurien replegat. Amb la il·lusió amb què la vaig escriure –ni rigueu-pensant que donava una novel·la bona al meu país”.* (93)

I, així serà, la futura *Plaça del Diamant* que, quan es publicà el 1962, esdevingué una de les millors novel·les catalanes. La més important, segons una enquesta realitzada per *Serra d'Or*, entre el 1939 i el 1964. El seu estil tant transparent i treballat enorgulliren a l'autora que, fins i tot, reconeix com:

*“Quan vaig acabar La plaça del Diamant, estava tan plena de Coloms que durant un temps m’era impossible treballar en un altre personatge; sempre acabava sortint ella, sempre estava sotjant darrere”.* (94)

I gairebé d'una manera paral·lela, Rodoreda escriurà *La plaça...*, de la qual el crític Obiols reconeix com:

“Hi ha trossos llarguíssims que aniran a parar a totes les antologies de la prosa catalana [...] Poden anar perfectament al costat de les millors pàgines de B. Metge i de Ruyra. Felicitacions !” (95), i *La mort i la primavera*; aquest últim no es publicà en vida.

L'any 64 però, l'autora pateix un trasbals important a l'assabentar-se de la mort de la seva mare, Montserrat Gugruí; aquella mare que, juntament, amb el seu avi l'havia influïda tant i, de certa manera, havia contribuït a la formació de la personalitat de Rodoreda. I, aprenent a viure amb la seva absència, l'autora va haver d'enfrontar-se, el 1966 a una altra pèrdua. En aquest cas la del seu oncle i marit, de qui es va separar pocs anys després:

“Jo em vaig casar als vint anys i em vaig separar del meu marit als vint-i-vuit”. (96)

Però, aquest any no totes les notícies van ésser amagues, ja que Rodoreda rep el premi Sant Jordi per la novel·la *El Carrer de les Camèlies*.

Pel que fa aquesta novel·la, que també rebé el premi de la Crítica que atorgava la revista Serra d'Or el 1967, es palès que manté una sèrie de similituds amb *La plaça del Diamant*; sobretot pel que fa referència a l'escenari ja que, el record li guanya la partida a l'autora i aquesta evoca, constantment, Barcelona. A més a més, en les dues obres la trama principals gira al voltant de les protagonistes femenines, innocents i que, a base de cops, han d'anar aprenent i madurant al mateix temps. Un inexorable pas del temps que l'autora ja tracta des de l'assoliment i la meditació, pròpia d'una dona amb experiència que res té a veure amb la Rodoreda que escriví *Aloma*. Ara, la producció rodorediana es caracteritzarà per un profund subjectivisme ben distintiu de la protagonista enfrontada al món que era Aloma; novel·la que reelabora i accepta com la seva primera obra el 1969; rebutjant les altres quatre; tal i com escriu el 25 d'agost a Joaquim Molas.

Així, Rodoreda comença a tenir un reconeixement fora de Catalunya gràcies a la traducció de les seves obres que, fins i tot, el 1970 s'arriben a interpretar en les llengües més remotes com el japonès, el vietnamita... I als constants premis que continua obtenint, aquest cop amb *El carrer de les Camèlies* que rep el premi Ramon Llull el 1969.

Rodoreda, per tant, esdevé una exiliada voluntària per motius obvis i en el recull de *La meva Cristina i altres contes*, publicat el 1967, centrarà la temàtica al voltant d'uns homes i unes dones que lluny d'acceptar la seva soledat intenten disfressar-la amb les seves passions. Això, farà sorgir un tema ven significatiu de la novel·la fantàstica: la metamorfosi. Una metamorfosi, sobretot de Kafka que, a Rodoreda l'influència moltíssim. I aquest terme, per a ella, estarà estretament relacionat amb la mort i amb l'alliberament d'una vida involucrada, sovint amb el fracàs. D'aquesta influència, per tant, naixerà el seu conte més kafkià, *La salamandra*.

Així, les obres de Rodoreda, lluny d'anar destinades a l'oblit, es reafirmen i popularitzen per l'amplitud de registres de l'autora qui, se sent plenament feliç en la seva tasca d'escriptora. Però, aquesta plenitud es truncada per la tràgica i, alhora dolorosa pèrdua d'Obiols a Viena, a l'agost del 1971; moment en què Rodoreda atura la seva producció creativa. Ella, que s'havia millor que ningú el desenllaç d'aquella situació, es traslladà a Viena davant l'evolució irreversible de l'estat del seu estimat. La causa de la mort es remunta en uns estranys mals de cap, fins i tot desvaris, que van provocar una primera intervenció al cervell.

*“La mort és una cosa tan fatal com una tempesta d'estiu en ple agost. Tant si et fa por com si no, te'n vas. Quant al dolor, és una cosa terrible. No hi ha alternativa possible enllà de l'acceptació. Com la guerra, fa pànic a tothom”.* (97)

I si aquell patiment no era suficient per l'autora, que com escriptora que és, narra l'evolució d'Obiols des del juny fins l'agost del 1971, a més a més, Rodoreda sembla aclarir les sospites que ja tenia anys abans, respecte la fidelitat d'Obiols, com trasllada en alguns dels seus relats de *Vint-i-dos contes*. I és que, a l'enterrament, Rodoreda veurà el seu lloc ocupat per una jove dona amb qui, Obiols, en les seves escapades a Viena, havia mantingut una relació sentimental. Un nou i dur cop per l'autora que, a part d'aprendre a viure amb l'absència del seu gran amor, també haurà d'acceptar com aquest li havia amagat part de la seva vida. I, de nou, serà la literatura la forma d'evasió i canalització del seu dolor. Aquest cop amb *Semblava de seda i altres contes*, escrit el 1974. La seva protagonista, una dona gran i solitària, es troba desconsolada davant un cementiri al veure que no té cap mort per qui plorar, ja que és una altra qui ocupa aquest lloc.

Per tant, l'amor, eix de la seva vida, esdevindrà a partir d'ara una utopia:

*“Ja no busco l'amor, perquè la part més difícil de l'amor és el sacrifici[...] Jo ara, a la meva edat, procuro oblidar, estimo les meves flors i els meus arbres. Res més”.* (98)

I, demostrant un cop més la vitalitat que l'havia caracteritzada al llarg de la seva vida, Rodoreda aprendrà a viure sense el seu amor més important iniciant així, una nova etapa que esdevindrà per ella productora, en quan a l'àmbit literari, solitària i pacífica.

#### ✓ La vellesa: el retorn a Romanyà de la Selva.

En efecte, Rodoreda començarà un progressiu retorn a aquella ciutat evocada constantment a través de la literatura. Barcelona, però ja no era aquella pàtria catalanista:

*“...és una ciutat bilingüe. La gent parla castellà a tot arreu, als magatzems, als bars, als taxis. I moltes vegades la culpa és nostra, dels catalans, que ens acoquinem i no ens mantenim fermes en la nostra actitud”.* (99)

Per això, el pis que es comprà a finals dels seixanta amb els diners de l'herència de la seva mare, no li acabava d'agradar:

*“Jo ja feia anys que anava i venia de Ginebra i passava temporades a Barcelona per veure la mare. En morir ella, en pau descansi, vaig heretar les seves propietats i vaig poder comprar-me un pis a Barcelona”* (100). Una ciutat totalment desconeguda per a l'autora:

*“Tot ha canviat, fins i tot el meu barri sembla un altre. [...] Ja no s'hi pot viure. Els soroll dels cotxes, el neguit de la gent... Ara tothom va a la seva”.* (101)

Motiu pel qual continuà mantenint els pisos de l'exili, vivint entre París, Ginebra i Barcelona; marxant d'una ciutat i refugiant-se en una altra. Únicament la mort d'Obiols i el descobriment de Romanyà l'any 1972, on hi passà l'estiu a casa de la seva amiga Carme Manrubia, la van fer centrar, definitivament, la seva vida a Catalunya.

Finalment, doncs Romanyà de la Selva acabà substituint Barcelona, ja que:

*“Al Baix Empordà hi ha una gran cordialitat, una cosa d'elegància que no es troba en*

*altres llocs [...] Són més agradables de tractar que no pas els de Barcelona, perquè hi ha menys nerviositat. Estic més acompanyada aquí que no pas a Barcelona*". (102)

I la companyia a què es refereix Rodoreda és Carme Manrubia, una altra treballadora del Comissariat de Propaganda de la Generalitat amb qui es retrobà casualment:

*"Vaig conèixer la Carme Manrubia [...] Ella s'estava construint una casa aquí. M'hi va convidar i ara som amigues inseparables. De fet, que visc a Romanyà fa tres anys*". (103)

I, segurament, l'empenta definitiva que traslladà l'autora a l'Alt Empordà fou el somni del jardí. Aquell jardí que sempre era l'escenari principal de la major part de les seves novel·les, ja que tota la seva vida se l'havia passada vivint en modestes cambres:

*"Vaig estar tres anys vivint en petites habitacions —els anys d'exili a París en una cambreta de minyona de 3 per 1,5 metres, que no s'hi cabia— que el que més he enyorat ha estat un jardí gran, frondós*". (104)

Per tant, i novament a través de la literatura, idealitzà allò que mai havia tingut però que sempre havia desitjat i, decidí marxar a viure a Romanyà perquè:

*"Al cap de molts anys necessites veure com s'obren les roses i sentir el cant dels ocells*". (105)

També, la nova casa a la muntanya va fer-se-la construir (les obres acaben el 1978) perquè, tal i com reconeixerà ella mateixa, a Barcelona no hi podia escriure, ja que no hi trobava aquella llum especial ni aquell ambient íntim que l'inspiraven per crear. En canvi, la soledat, que si a Ginebra ja era significativa ara encara ho serà més, l'aïllament i la tranquil·litat de Romanyà constituïran el darrer però, poderós impuls de la seva producció literària:

*"Romanyà és la fi del món, ni cotxes ni turistes; és un lloc ideal per poder-te dedicar a escriure. Aquí el dia és molt llarg i has d'escriure gairebé per força. [...] la meua vida a Romanyà és aparentment banal: escriure, llegir, cuidar el jardí, fer la migdiada..."*. (106)

I aquest ambient de llibertat i plenitud van provocar en l'autora el tema obsessiu de totes les seves novel·les: el canvi que pateix l'ànima i el cos de les persones amb el pas del temps.

Una metamorfosi que Baltasar Porcel, que la visità a Romanyà, percep d'ençà l'última entrevista de l'any 1966 on l'autora era una dona que es trobava molt més a la defensiva degut a la seva inseguretat i fragilitat. Ara, en canvi, i amb la seguretat que li proporciona l'experiència de la vida, és una dona plenament feliç tal i com escriu a Joan Sales que, malgrat: *“una cinquantena de caixes de llibres, la dificultat d'organitzar la casa, d'adaptar-m'hi. Hi estic al cel” [...] No enyoro Ginebra*”. (107)

Mercè Rodoreda, als setanta anys, encara conserva la il·lusió i l'amor per les plantes que heretà del seu avi. I, com feia ell quan l'autora era petita, ara serà Rodoreda qui s'aixecarà a les sis del matí per regar les plantes i admirar les flors:

*“És preciós... i tan cel, i tants arbres, i tant bosc... M'agrada molt aquesta pau, les alzines, les Gavarres... És la llibertat!”*.(108)

I aquell entorn de llibertat i pau on es trobava embolcallada l'autora van ser decisius perquè Rodoreda acabés la seva gran obra, *Mirall Trencat*, que es publicà el 1974; considerant-la ella mateixa *“una novel·la molt bona que honra la literatura catalana”*.

I, gairebé d'una manera paral·lela, l'any 1975 la vida professional de Rodoreda continuava sent envejable. Primerament, per la publicació de la seva obra teatral *El Parc de les Magnòlies* a la revista *Els Marges* i, en segon lloc per l'aparició del primer volum de les seves *Obres Completes* (Edicions 62). Com a retruc, però la seva situació personal es va veure afectada per l'ingrés del seu fill Jordi a l'Institut Psiquiàtric de Reus.

Per això, Rodoreda havent passat tant a la vida, al pròleg de *Mirall Trencat* explica com:

*“He cultivat l'oblit de tot el que m'ha semblat nociu per a la meva ànima i he cultivat l'admiració per les coses que em fan un bé...”*.

I, com que en aquesta darrera etapa de la seva vida el que li feia bé era romandre a Romanyà de la Selva com li comunica, a través de correspondència, a Joan Sales:

*“Jo, en aquesta casa hi visc com el peix a l'aigua, i estic passant a la meva vellesa una de les èpoques més felices de la meva vida”*, el 1979 tancà els pisos de París i Ginebra

donat que els últims anys d'estància allà van ésser voluntaris perquè volia estar al costat d'Obiols. Continuant, doncs, omplint la seva vida amb allò que més li agradava de fer, escriure, l'any 1978 es publica *Semblava de seda i altres contes* i es fa la versió televisada d'*Aloma*. A més a més, un any després s'estrena la seva obra teatral *La sala de les nines*, dirigida per Araceli Bruche i, també al Festival Internacional del Teatre de Sitges, la mateixa directora, estrena *L'hostal de les tres camèlies*.

Però, la novel·la insòlita i original del panorama de la literatura catalana fou la publicada l'any 1980 sota l'estrambòtic títol de: *Quanta, quanta guerra...* triat ja que:

*"...la gent de la nostra generació no ens hem tret l'impacte de la guerra i aquesta paraula ens ha estat constantment repetida"*. (109)

Una barreja entre la realitat i la fantasia on l'acció se situa en la nostra Guerra Civil amb el seu protagonista Adrià, un personatge poc definit, ja que és el narrador de les històries que li explica a la gent que troba pel camí. Fins i tot, la mateixa Rodoreda reconeix com:

*"Realment hi ha una clara influència de Romanyà en aquesta novel·la on tot passa a l'exterior, per muntanyes, per camps, en diversos pobles que són de Catalunya sense que jo ho digui"*. (110)

I, allunyada ja dels conflictes bèl·lics que marcaren la seva vida, aquest mateix anys, Rodoreda rep dos guardons: El Premi Ciutat de Barcelona i el de la Crítica de la revista *Serra d'Or*, ambdós per les narracions de *Viatges i flors*. Però, sens dubte la recompensa més gratificant per a Rodoreda fou el premi d'Honor de les Lletres Catalanes; tenint en compte, a més a més, que era la primera dona que el rebia:

*"...he de dir que haver obtingut el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes m'afalaga, em satisfà, perquè és un reconeixement. Això és evident. Vaig tenir una sorpresa, perquè no sabia ni que hi hagués rumors [...] Jo, però, el que tinc ganes és que em deixin tranquil·la per poder continuar escrivint [...] Tots aquests honors, la popularitat, els premis, la premsa, són coses ambivalents: d'una banda m'encanten; i d'una altra em desesperen"*. (111)



Va ser la pregonera de les festes de la Mercè de Barcelona però, poc després, la vitalitat de Rodoreda començà a minvar i, el 1982 començà a sentir-se malament.

Potser, l'única satisfacció que va tenir va ésser l'estrena de la versió cinematogràfica de Francesc Betriu de *La plaça del Diamant*. La seva preocupació arribava a tal punt que, fins i tot confià a Carme Arnau la seva inquietud pel seu jardí i pel llibre *La mort i la primavera*; que, gairebé titulà com una premonició ja que, el 13 d'abril del 1983 Mercè Rodoreda morí, víctima d'un càncer de fetge, a la privada Clínica Muñoz de Girona, a la 1:20 del migdia.

Després de diverses pressions, s'instal·là el cadàver a una capella ardent a la delegació territorial de la Generalitat a Girona, Can Solterra. El seu enterrament, que va aplegar diverses autoritats i intel·lectuals, es produí en l'església i en el cementiri de Romanyà. El seu fill, malalt mental, també hi assistí però absent de tot.

Van creuar el pit de Rodoreda, a l'alçada del cor, amb una rosa vermella; un fet que segurament hagués agradat a l'autora, ja que al llarg de la seva vida, havia estat vinculada amb les flors que estaven renaixent quan, ella, en canvi, acabava de morir.

Morir, vull dir físicament, perquè encara avui en dia Rodoreda es recordada per la gran qualitat d'estil que desprenen les seves obres que, l'han convertida en una de les autores més destacables del panorama de la literatura catalana. Així doncs, el seu cos reposa al poblet que va tornar a despertar en ella l'alegria de viure:

*“He vingut a Romanyà de la Selva a morir. A viure a Romanyà de la Selva i a morir-hi”*. (112)

*“La mort va fugir pel cor i quan  
ja no vaig tenir la mort a dintre  
em vaig morir...”*

*Mercè Rodoreda, La mort i la primavera*

*És tan difícil i tan agraït, el conte!*

*Mercè Rodoreda.*

✓ **Mercè Rodoreda, contista:**

El conte és un gènere rellevant en la vida literària de Mercè Rodoreda, ja que sempre la va atreure i sempre el va conrear. Les circumstàncies històriques, doncs, que van provocar que l'escriptora catalana és dedicada al conte, de manera molt intensiva, podríem dir, fins i tot, exclusiva, compren de 1945 el 1957.

La desfeta dels conflictes bèl·lics van abocar l'autora a una situació de precarietat i d'angoixa, en la qual l'escriptura no formava part de la seva vida. Però, malgrat la reduïda producció literària, la guerra també comportà un enriquiment personal que, amb la distància necessària dels fets ocorreguts, l'autora utilitzà com a influència per a la seva represa literària amb els contes. Podem esmentar, doncs, la importància que hi juga el record i, alhora la visió profunda d'una vida on s'emmiralla. Per tant, gràcies a aquesta intensiva dedicació, Rodoreda descobreix la categoria del gènere. Però, no hem d'oblidar que l'escriptora catalana es serveix del conte com a un mètode subsidiari i d'exercitació, fet que no vol dir que no arribés a aconseguir importants resultats tant professionalment com personalment. I dic personalment, ja que és la mateixa Rodoreda qui reconeix a la seva amiga Anna Murià, la transcendència del conte en els primers anys de postguerra:

*“Digues a l'Agustí que em van fer molt contenta els seus elogis i digues-li que els considero “exagerats” i li pots dir que penso fer contes que faran tremolar. Déu. Com que no tinc temps per a fer res que sigui massa llarg, ni que m'absorbeixi massa, penso dedicar-me una temporada llarga –dos o tres anys- a fer contes i a fer-los seriosament. Si puc treure-me'n trenta de bons moriré tranquil·la. El “meu amor en aquest gènere” és la meravellosa K.Mansfield”.* (113)

Per tant, el conte li permet sortir de la crisi personal on es trobava abocada i simbolitzà per Rodoreda una ràfega d'aire fresc que li donarà l'oportunitat, a poc a poc, d'introduir-se de nou en la literatura:

*“No, no faig ni faré novel·la per ara. No tinc temps. Un conte es pot escriure relativament de pressa [...]. La novel·la és massa absorbent. A més he descobert que el conte és un gran gènere. Penso fer-ne cinquanta. Ja sóc gairebé a la meitat”.* (114)

K.Mansfield, escriptora de Nova Zelanda, i la seu conte “*El canari*” van ésser una gran influència per Rodoreda tal com reconeix la mateixa autora:

*“Vaig tenir una època d’un gran enamorament de la Katherine Mansfield, sobretot per la seva manera de dir i de no dir [...]. Katherine Mansfield va innovar amb un tipus de conte en què hi ha veritat i hi ha poesia”.* (115)

El pes, però que va tenir Mansfield en Rodoreda també el podem comparar, mantenint les distàncies, amb els contistes anglesos i americans:

*“Tinc una cinquantena de contes en cartera i em penso que bé n’hi haurà mitja dotzena de bons entre tots plegats. Ara faig un estudi a fons dels contistes americans”.* (116)

La represa literària arribà, doncs, amb “*Vint-i-dos contes*” que el començà a escriure el 1945 a Bordeus i va ésser editat el 1958. Una tornada a la literatura que no fou fàcil ja que:

*“Feia anys que no havia escrit ni una ratlla [...]. Em resultava impossible pensar en la literatura[...]. Acabada la guerra, vaig escriure el primer conte per a una revista catalana que sortia a Mèxic. Vaig fer els altres sense saber o anava, per tossuderia, per una mena de fidelitat a la vocació de la meva adolescència. Era com si tractés de caminar després d’haver tingut una cama trencada o enguixada”.* (117)

Entenem, doncs, com les circumstàncies per a la novel·la no són propícies, però sí pel conte, malgrat passat els anys, i amb l’experiència de la vida, ja no els considerava tan bons perquè és un gènere narratiu més curt i de més intensitat:

*“Són contes desiguals i mediocres; ara els considero una mena d’exercici. Els crítics els troben escrits amb gran pulcritud? Millor... Quan vaig anar a Ginebra ja estaven acabats”.* (118)

Si pensem, per tant, en l’època en què Mercè Rodoreda inicia la seva producció literària, observem com és un període d’innovació, de trencament amb els noms cabdals

de Joyce, de Proust o de Woolf. Per tant, podem afirmar que Rodoreda, gran lectora dels autors esmentats anteriorment, a Catalunya, revoluciona el món de la narrativa contemporània. Per un cantó parteix d'un realisme caduc que portarà la novel·la a un carreró sense sortida i, com a conseqüència a la crisi de la qual se'n fan ressò els escriptors i crítics de l'època. Per l'altre, incorpora la seva disciplinada tasca literària de trobar el seu propi estil narratiu a l'exercici diari d'escriure. És a dir, tot el seu bagatge cultural com a lectora l'incorpora en la seva narrativa. Això vol dir, que els moviments d'avantguarda com són el surrealisme o l'expressionisme, els afegeix en les seves nombroses descripcions oníriques (és el cas del conte de *La salamandra*), que es mouen entre els límits, de vegades febles, de l'imaginari i de la realitat. La realitat de la qual parteix és, també una realitat literària que, sovint, beu de les lectures i narracions conegudes de la seva infantesa. Contes de bruixes, fades juganeres, boscos misteriosos, aigües encantades... formen aquest imaginari, també col·lectiu que el lector pot reconèixer.

La ploma de Rodoreda, doncs, es converteix en l'eina narrativa que dóna profunditat psicològica al text. Així, per exemple a "*El gelat rosa*", hi exercita i descobreix el que serà un dels trets rellevants del seu estil: el monòleg més extern que intern, però amb la voluntat d'explicar al possible lector, amb qui estableix complicitat, tot el que li passa al personatge. Es passa del narrador anònim a la veu amb identitat del personatge. És el que d'una manera magistral reproduirà, posteriorment, en la narració de *La plaça del Diamant*.

En tota la seva creació hi ha, també, una constant presència dels símbols que recullen, en el cas del conte "*La salamandra*", la tradició cristiana: l'aigua i el foc. L'aigua, de vegades com a benefactora i, el foc com a element purificador de l'esperit. Però, on assolí, ja de manera magistral, la incorporació de símbols en la seva narrativa, fou en l'obra "*Mirall Trancat*". D'aquesta manera, en el moment en què escriu "*La salamandra*", el sentit de culpabilitat és tan gran que Rodoreda canalitza la seva experiència personal turmentada a través de l'escriptura. Per tant, podem afirmar com la literatura recull el seu malestar emotiu i ho descriu amb l'ampli bagatge literari de l'autora. Un clar exemple d'aquest fet, el trobem en la visió negativa del tema amorós que fa en el conte de "*El gelat rosa*". Així, la narració és un exercici previ, podríem dir

“un camp de proves” per iniciar nous temes narratius. D’aquesta manera entenem com la seva evolució narrativa és sempre una evolució pensada i, estilísticament disciplinada fins a obtenir el resultat desitjat. Amb un llenguatge quotidià i una manera inimitable d’expressar-se, incorpora al text literari una empremta carregada de treball.

Mercè Rodoreda és, doncs, una autora del segle XX que va trencar, completament, amb els límits de la narrativa del XIX. I, tant les descripcions com els fets narrats són només una excusa per explicar el sentiment íntim de soledat i confrontament amb els altres i amb ella mateixa.

Els quatre contes que, seguidament, analitzo en aquest treball : *La salamandra*, *El gelat rosa*, *Orleans, 3 quilòmetres* i *Carnaval* han estat escollits perquè cadascun d’ells va ésser la base i l’exercici per, després desenvolupar i aplicar les tècniques treballades en les tres posteriors obres que també s’analitzen en la tesi: *Aloma*, *La plaça del Diamant* i *Mirall Trencat*.

*“El conte no sé exactament què és. M’agradaria poder precisar, però de debò que no ho sé. I, no obstant això, amb alguns dels meus contes he suat sang, i són els que més m’omplen del conjunt de la meva obra. Perquè en tingueu una idea més exacta, m’agradaria haver escrit una novel·la que tingués el to dels meus millors contes [...]. Voldria aconseguir en una novel·la el fons que he assolit en alguns dels meus contes. Us diré més: estic segura que ho arribaré a aconseguir, no ho dubteu, si és que no em moro abans”.* (119)

✓ La salamandra:

“La salamandra” és un dels contes més autobiogràfics de Mercè Rodoreda. Va ésser escrit el 1961, moment de màxima riquesa literària de l'autora i, aparegué el 1967 en el recull *La meva Cristina i altres contes*.

La narració es mou entre dos mons: el real i l'irreal, la fusió dels quals ens introduirà en un ambient d'opressió i forta càrrega angoixant. Rodoreda construeix un relat en primera persona amb l'ús constant de la polisíndeton (concatenació d'oracions amb la conjunció “i”) que produeix una sensació temporal de ràpida successió dels fets en el lector. És a dir, que els actes es succeeixen amb la mateixa velocitat amb què la nostra ment va evocant les imatges enllaçades entres si.

La trama s'inicia amb l'estada al mig de la natura de la protagonista, de qui no sabem el nom ja que aquest aspecte té a veure amb la falta d'identitat de la protagonista. Amb un estil molt rodoredià, amb una transposició simbòlica constant, se'ns exposa el seu estat d'ànim quan aquesta descriu, a través dels seus ulls, com veu el paisatge que l'envolta:

*“I l'aigua s'anava fent trista i els arbres [...] es tornaven negres a poc a poc”.*

Ràpidament es presenta la trobada de la protagonista amb l'home que veurà reflectit a l'estany i pel qual sentirà una gran atracció. I amb ell, amb aquest jove casat, viurà la seva primera relació marcada per un important component de violència:

*“I aleshores, mirant-me als ulls, em va anar estrenyent contra el salze, i jo, amb els cabells desfets, entre el salze i ell, vaig mossegar-me els llavis per no cridar pel mal que tenia al pit[...] Em va posar la boca al coll i allà on va posar-la vaig sentir una cremada.*

I si el primer contacte destaca per la força del jove cap a la seva amant, el següent ho farà per l'aparició de la dona que titlla de *bruixa* la nostra protagonista i, posteriorment, a empentes, s'emporta el marit que està totalment dominat per la seva esposa. Per tant, des d'aquest moment, es produirà el desencadenant dels fets; és a dir la constant persecució de la gent del poble cap a la protagonista:

*“Des d'aquell dia que la dona se l'havia endut, la gent del poble em mirava com si no em mirés i n'hi havia que quan jo passava es senyaven una mica d'amagat”.*

Les circumstàncies fan que la noia esdevingui invisible, sense identitat per als qui l'envolten. Així, l'assetjament conclourà amb la seva crema en una foguera pública com passava, antigament, amb les bruixes. Però, la noia, lluny de morir al foc, naixerà transformada en salamandra. Per tant, podem afirmar, com la narració està dividida per l'equador de la crema de la protagonista on diferenciarem entre la situació humana i l'animal, malgrat l'acció d'ambdues serà similar. Posteriorment, i ja amb la seva nova morfologia, la protagonista viurà sota el llit del seu amant fins que sigui expulsada amb gran violència per l'esposa. A partir de llavors, d'altres l'acusaran fins al punt que es produirà la mutilació d'una de les potes. I serà en aquest moment quan la salamandra retornarà a l'escenari de l'inici del conte però, aquest cop, amb els papers invertits: el que ella veia abans reflectit sobre les aigües, ara ho reconeixerà en la profunditat de l'estany que convertirà en la seva llar. És a dir, que la història comença i acaba en el mateix punt però amb l'ambient transposat. Aquest món aquàtic, doncs, suposarà que la protagonista pertanyi més al món de la naturalesa que no pas abans, sentint-se més indefensa, però sent conscient de la continuïtat d'una nova etapa de la vida.

La presentació que fa Rodoreda dels seus personatges és, en la majoria de vegades, el·líptica, ja que de molts d'ells no en coneixem cap tret psíquic ni físic o, si en sabem algun detall, és en petita mesura (com en el cas de la trena rossa de l'esposa). Aquesta tècnica emprada per l'autora era el que Erich Fromm anomenava "el llenguatge oblidat": el llenguatge simbòlic que comparteixen per igual la comprensió dels somnis, els mites i els contes de fades. Per tant, en la narració de Rodoreda hi trobarem palesos elements provinents d'aquests tres grups narratius.

Pel que fa referència a la interpretació dels contes meravellosos, en "*La salamandra*", hi trobem molts components que hi fan al·lusió, com per exemple: les bruixes, els boscos, l'estany... A més a més el llenguatge utilitzat té molta similitud amb el folklore. Aquest aspecte es fa present quan Rodoreda pretén expressar intensitat ("*dies i dies i dies*", "*teixint i teixint*") o, quan empra la repetició d'una paraula o una expressió tres vegades ("*Bruixa, bruixa, bruixa*", "*au, au, au*", o "*apa, apa, apa*"); ja que la repetició d'una paraula dóna més èmfasi, realisme i quotidianitat a la narració. També en el fet que la protagonista es pentinés ja que en els contes de fades era una manera d'expressar l'espera amorosa, etc.

Les semblances amb les representacions oníriques s'expressen en l'espai de la realitat i la irrealitat. En aquesta ambigüitat, Rodoreda ens ofereix detalls molt concrets i específics, tal com passa en els somnis i, en canvi, en les accions, la particularitat dels fets és molt imprecisa. Per tant, exactament igual que succeeix en el món oníric, on la barreja de la concreció i la confusió d'un element és constant.

Ja des del punt de vista dels mites, sembla que Rodoreda s'hagi inspirat en el de Narcís on la seva protagonista també situa l'acció emmirallant-se en l'estany i la conclourà al fons de l'aigua. La utilització d'una gran quantitat de símbols, carregats de diverses significacions, donen lloc a una narració de caire universal i intemporal. Això sumat al fet que Rodoreda unifica els tres mons: el del somni, el dels mites i el de les fades fan que "*La salamandra*" sigui un dels contes més destacats de Mercè Rodoreda.

L'escenari de la passió amorosa triangular serà un factor determinant al llarg de tota la narració. L'estany, inicialment, reflectirà la figura, el rostre dels dos amants que, deixant-se dur per la passió, mantindran una relació marcada per la violència. Però, malgrat això, la protagonista, al dia següent, tornarà a veure's amb ell. No menys significativa és l'escena en què l'home li posa "*la mà plana davant dels ulls*". I, com cegada per l'amor, ella li demanarà al seu amant fugaç qui és la seva dona i la resposta serà: "*la meva dona ets tu; només tu*". Però, acte seguit i després d'obrir els ulls, és la veritable esposa de l'amant qui apareixerà i l'anomenarà "*bruixa*".

Podríem demanar-nos, doncs el perquè d'aquesta acusació. En l'antropologia més recent, la paraula bruixa té la connotació de dona rebel i d'alliberament dels rols socials de les dones, però va ser en l'època de la Inquisició quan va prendre un sentit negatiu ja que es veia com un dimoni enviat per destruir l'Església. Per tant, amb aquesta significació entenem com l'acusació de bruixa prové del desafiament social que, inconscientment, desperta la dona en la resta de la gent pel fet de mantenir relacions amb un home casat. A més, l'escenari on tindran lloc aquestes trobades: els boscos frondosos, l'aigua abundant... és on, segons la tradició, les bruixes realitzaven les seves pocions. I, per acabar d'entendre el perquè d'aquest apel·latiu, hem de saber que la mare de la protagonista també havia estat bruixa:



*“...dos homes van dir [...] que m’havien d’haver cremat de petita, junt amb la meva mare que fugia enlaire amb les ales d’aligot quan tothom dormia”.*

L’acusació és doncs, el punt de partida de tot un seguit d’agressions col·lectives. La gent del poble convertirà la nostra protagonista en el centre d’escenes, realment, pertorbadores a la porta de casa seva *“m’hi havien penjat un cap de bou amb dues branquetes tendres clavades als ulls”*; clara significació d’un sentiment d’odi. I són els ulls els elements que Rodoreda simbolitza per narrar, pas a pas, la història que viurà la protagonista. Així, segons Freud, pare de la psicoanàlisi, els ulls i el membre viril estan, estretament, relacionats de manera combinatòria. A més a més, una altra agressió que pateix la protagonista també té a veure amb la sexualitat, com quan van penjar-li a la porta *“una ovella nascuda morta abans d’hora”*. Aquesta era la manera que tenia la societat de turmentar la protagonista que, no oblidem, l’únic error que va cometre, si això es pot catalogar com a error, va ésser enamorar-se i tenir relacions amb un home casat. Unes trobades que no seran ben vistes per la gent del poble els quals, turmentaran la protagonista amb un ús de la sexualitat no encaminat a la reproducció sinó al plaer, tal com ella feia amb el seu efímer amant.

Un altre emblema de la passió palès en el conte és esdevenir en salamandra: animal que pot suportar el foc, símbol del més ardent desig, però també de l’estoïcisme i l’esperança. Per tant, en el conte, pren un caràcter d’ambigüitat, ja que representa la fogositat amorosa, però també el càstig que rep la protagonista i la manera que, a partir d’ara, té d’afrontar-ne les conseqüències.

Sense cap sentiment de culpa, la protagonista insistirà en l’afany de veure el seu amant i, malgrat ésser una salamandra:

*“Tenia la cara arran de terra i caminava amb les mans i amb els peus”*, passarà una temporada sota el llit del matrimoni, anteriorment però, havia passat la nit a l’estany: *“em vaig arraconar, mig colgada, entre dues arrels”*, vora les cendres de la seva llar...

L’estada, però, en la cambra del matrimoni no durà gaire, ja que *“un matí ella va fer neteja”*. A partir de llavors, la salamandra tornarà a patir una sèrie de persecucions, tant per part de l’esposa: *“...un tros de trena rossa va penjar fins a terra i l’escombra es fa ficar a sota el llit. Vaig haver de fugir perquè semblava que l’escombra em busqués”*,

com per part d'uns joves qui: *“em tiraven pedres i grapats de pols”*. Aquest procés angoixant, doncs, recorda el sacrifici cristià: *“I jo em veia sota la creu feta d'ombra, damunt d'un foc de colors que s'alçava xisclant i que no em cremava...”*. És a dir, que igual com Jesucrist, l'heroïna de Rodoreda pateix un sacrifici, un dolor purificador que inicia quan es trasllada a la llar del matrimoni, que perfectament podem entendre aquesta estada a la cambra com l'ocupació d'un lloc sagrat amb un ànsia de purificació. Per tant, a la protagonista no li queda altra opció, després de l'odissea viscuda, que retornar al seu estany, *“entre arrels d'herba i de salze”*.

La mutació en salamandra, doncs, serà viscuda per la protagonista amb un cert titubeig, ja que no acaba d'acceptar la seva naturalesa:

*“resava fort perquè no sabia si encara era persona o si només era una bestiola [...] i també resava per saber on era, perquè hi havia estones que em semblava que era a sota l'aigua, i quan era a sota de l'aigua em semblava que era damunt la terra i no podia saber mai on era de debò”*.

I aquest fet és perquè, igual que el Gregor de *“La metamorfosi de Kafka”*, la pèrdua de la condició humana i el fet d'esdevenir salamandra no priva la nostra protagonista dels seus sentits ni de la seva consciència, malgrat que el canvi és degradant i a la noia no li queda més remei que assumir amb impotència els fets que es desencadenen.

L'ambivalència i la repetició dels cicles en què es succeeixen les accions de la protagonista és un altre factor rellevant del conte de *“La salamandra”*. La primera repetició que trobem és la del marc espacial. Inicialment, i amb condició humana, la noia trobarà el seu amant agenollada a l'estany i envoltada sota el salze i l'estesa dels créixens però, serà aquest mateix escenari, encara que sota l'aigua, que li servirà de llar un cop transformada en salamandra. Un altre exemple el trobaríem en el paral·lelisme que comparteixen les persecucions vers la protagonista. Si, en un primer moment, era la gent del poble qui la martiritzava per haver mantingut relacions amb un home casat, després, ja amb una nova morfologia, seran l'esposa, els nois i les anguiles aquells en qui la protagonista despertarà certa hostilitat. I serà el moment de pèrdua de la condició humana el qual canviarà el cicle vital de la noia. És a dir que, sent salamandra residirà en la nocturnitat: *“A negra nit vaig anar al bosc [...] Vaig sortir [...] quan brillava la*

*lluna creixent*”, a diferència de les trobades amb el seu amant que eres presidides per l’estampa diürna.

Fins i tot, l’ambivalència en què es mou la protagonista la trobem present en els elements de la naturalesa. Així, el salze tant pot simbolitzar la mort com el renaixement o, el foc, que pot tenir una connotació negativa, la destrucció, o positiva, la purificació.

Per tant, la mateixa protagonista, tant amb condició humana o ja convertida en un amfibi, experimenta un món i l’altre tal com ens expressa el conte:

*“Jo era a totes dues bandes: entre el llot, amb les anguiles, i una mica en aquell món de no sé on...”*.

Aquest estret lligam també el veurem representat en la relació que Rodoreda fa que tinguin el foc i l’aigua. El primer element serà constant i marcarà un abans i un després en la protagonista, ja que la cremen a la foguera, però en aquest mateix moment també hi apareix l’aigua. L’aigua que empra el capellà per beneir el foc. A més, mentre es crema la seva casa la pluja serà l’encarregada d’apagar el foc. És a dir, una constant repetició d’elements que lluny d’assemblar-se entre ells, són eterns perquè se succeeixen i es renoven. Treball simbòlic que utilitzarà amb gran mestria a *“Mirall Trencat”*.

#### *SEMBLANCES BIOGRÀFIQUES*

Les connexions biogràfiques entre el conte de *“La salamandra”* i la vida personal de Mercè Rodoreda són un fet indiscutible. Així, l’escriptora, al pròleg de *“Mirall Trencat”*, ja deixava entreveure una certa similitud amb els seus personatges:

*“en tots els meus personatges hi ha característiques meves, però cap dels meus personatges no és jo”*. I aquestes característiques de què parla Rodoreda en aquesta narració s’encaminen cap a la vessant sentimental. Per tant, el jo literari té moles coincidències amb la vida de l’autora.

La vida amorosa de Mercè Rodoreda va estar marcada pel seu amor a un home casat, l’Armand Obiols. Molts dels moments difícils que va viure l’autora per aquesta relació els coneixem, en gran part, per l’edició del volum de correspondència amb l’Anna

Murià, ja que a l'escriptora no li agradava gens parlar de la seva vida privada. Així, l'any 1940, en una de les cartes que li escriu a la seva amiga ja li reconeix que:

*“És amarg estimar molt una persona que m'estima tan poc a mi i prou a qui no ha deixat de considerar la seva dona, per a poder-li escriure cartes d'amor”.* (120)

I si aquest factor de sentir-se sempre l'altre no turmentés prou Rodoreda, l'any 1946 l'escriptora mostrava la seva angoixa pel possible descobriment de la seva relació amb Obiols per part de la dona d'aquest:

*“El 19 de setembre la Montserrat [la dona de l'Obiols] va passar la frontera i va venir a Bordeus. No tenia la nostra adreça sortosament o malauradament. Potser hauria valgut més que tot hagués esclatat. Potser hauria estat pitjor, perquè l'Obiols malgrat el meu amor [...] continua i continuarà essent el marit de la seva muller. Em deixarà, no em deixarà?”.* (121)

La incertesa del dubte continuà uns mesos i el malestar personal de Rodoreda s'intensifica quan:

*“L'Obiols m'ha dit categòricament que vol tornar a casa seva. Jo no tinc una rival, Anna, el que veritablement tinc és un enemic. I l'enemic és l'home que estimo. L'Obiols es va buscar una dona per passar l'exili, era massa complicat de fer venir la seva família i era més fàcil el que ha fet [...] I del que ha fet amb mi vulgarment se'n diu una canallada”.* (122)

Per tant, “*La Salamandra*”, el conte més Kafkià de l'autora, sorgeix del sentiment de culpa de Rodoreda. Un complex de culpa de la seva soledat i angoixa que no volgué concretar mai, tal com confià a Carme Arnau i a Dolors Oller a l'any 1980.

D'aquesta manera, una de les frases més insistents és el fet de conèixer l'existència de l'esposa:

*“li vaig preguntar: i la teva dona? I ell em va dir: la meva dona ets tu; només tu”.* Una realitat obsessiva de l'autora que introdueix en el seu conte, fent que la resposta sigui, també pel personatge fictici, una absoluta mentida.

Però, literàriament, aquestes similituds biogràfiques no donen ni treuen cap mena d'importància al valor de la narració. “*La salamandra*” és un conte sorgit per la influència de *La metamorfosi* de Kafka, un relat urbà on l'acció transcorre dins una llar, malgrat el conte de Rodoreda es diferencia d'aquest per situar la seva escena al mig de la naturalesa com en les *Metamorfosis* d'Ovidi.

La metamorfosi doncs, que patirà la protagonista serveix a Rodoreda com “*una fugida*” i “*una alliberació*”<sup>(123)</sup> i, l'ofuscació amorosa de la noia i els conflictes que això desencadenarà ens recorda a d'altres heroïnes creades per l'escriptora. És el cas del seu personatge més internacional, *la Colometa (Natàlia)* de *La plaça del Diamant* que també patirà tot un seguit d'alts i baixos en les seves relacions amoroses que finalitzaran amb una situació estable malgrat no ésser la ideal. Per tant, els contes serviren a Rodoreda com una eina per treballar i buscar el seu propi estil literari que després va desenvolupar, àmpliament, en les seves grans novel·les.

L'exclusivitat amorosa: “*Tu, només tu*”, que li hagués agradat a Rodoreda sentir, és un desig utòpic tant en la ficció com en la realitat. I es aquest factor el que converteix “*La Salamandra*” en el conte, potser, més intimista de l'autora:

*“Pel que fa a les meves metamorfosis, vés a saber, devia haver llegit les d'Ovidi. Jo sempre he dit que “La salamandra” representa un complex de culpabilitat. No, el complex de culpabilitat de “La salamandra” no es pot explicar: és massa personal”.*

✓ El gelat rosa:

*El gelat rosa* és un relat que es recull al llibre “*Vint-i-dos contes*” de Mercè Rodoreda, publicat l’any 1958 però que, prèviament (el 1957) va guanyar el premi “*Victor Català*”.

Exagerant, potser, una mica els fets, podríem considerar “*Vint-i-dos contes*” com el primer llibre de l’escriptora, ja que Rodoreda acabarà rebutjant les quatre obres escrites abans de la guerra civil. Pel que fa referència a “*Aloma*”, apareguda el 1938, és revisada posteriorment i editada l’any 1969. Per tant, no es tant accentuada l’afirmació, ja que després d’aquestes cinc obres ja s’inicia la creació de “*Vint-i-dos contes*”, recull que simbolitzà per a Mercè Rodoreda la represa literària després del tall del conflicte bèl·lic i de les conseqüències d’aquest:

*“El món d’abans de la guerra em semblava un món irreal, i no m’havia refet encara. I el temps que vaig tardar! Tot cremava per dintre [...] No hauria pogut escriure una novel·la baldament m’haguessin apallissat. Estava massa deslligada de tot, o potser massa terriblement lligada a tot, encara que això pugui semblar una paradoxa. En general, la literatura em feia venir vòmit”.* (125)

Per tant, el conte li permet sortir d’aquesta crisi personal que la tenia absorbida i que no li permetia escriure una novel·la amb cara i ulls. Amb aquest recull va obtenir importants resultats, malgrat que Rodoreda emprava el conte com a exercici literari per les seves posteriors novel·les. Així, una de les mostres d’aquestes tècniques narratives la trobem en *El gelat rosa*, un conte de caire amorós.

Aquest, potser, és una de les narracions tècnicament més interessants de l’autora, ja que el conte desemboca en el monòleg interior de la protagonista, de qui no en coneixem el seu nom. Aquest darrer detall és rellevant i bastant utilitzat en aquest gènere per Rodoreda perquè s’identifica amb la falta d’identitat dels personatges rodoredians. La gràcia del conte, doncs, recau en descobrir com, gradualment, anem passant d’un narrador extern (el del primer paràgraf) al monòleg interior en el moment que la protagonista deixa caure el gelat que el seu company li havia comprat.

Aquesta darrera tècnica literària (el monòleg interior) era emprada per James Joyce i Virginia Woolf dels quals Rodoreda n'era una gran admiradora i seguidora dels seus llibres. Per tant, la influència que aquests autors i aquesta tècnica, en particular, causaren en la novel·lista catalana la podem veure reflectida, primerament i a mode d'exercici, en el "*Gelat Rosa*" i, posteriorment i molt més treballada, en "*Aloma*" i "*La plaça del Diamant*".

D'aquesta manera, Rodoreda intenta representar el punt de vista de la protagonista a qui el color rosa del gelat li evoca a la ment una antiga parella seva. Per fer això, l'escriptora construeix un escrit semblant al flux de consciència de la protagonista; per tant ens trobem amb una barreja entre el món real i el món interior del personatge.

La trama comença amb la tria del gust del gelat (el groc o el rosa) per part de la protagonista. Rodoreda, ja des del començament, juga amb l'ambigüitat del simbolisme d'aquests dos colors, ja que si bé el groc s'associa amb el desig d'alliberació, la nostra protagonista acabarà escollint el rosa relacionat amb la feminitat, la maternitat i, fins i tot, amb la sexualitat. Així, "*els colls erectes*" dels cignes que nedaven al llac, també constituïrien un altre element relacionat amb l'erotisme.

Per tant, i de manera molt subtil, Rodoreda intenta incidir en els cinc sentits dels lectors. D'aquesta manera, influeix en el visual mitjançant els colors: "*el groc o el rosa*", "*cignes blancs*", "*el cristall blau*", "*banc verd*", "*un brillant*", "*cambrà fosca*", "*verda, amb ratlles vermelles*", "*fulles morades*"... També ho fa en l'auditiu: "*tot cridant: <Al bon gelat!...>*", "*no obria la boca*", "*els arbres remorosos*", "*la banda de música tocava l'obertura de Lohengrin*"... Fins i tot, i ja en la part del monòleg interior, Rodoreda pretén incidir en el sentit de l'olfacte: "*Hauré de cremar les cartes*", "*no feia olor a res*"... I en el del gust: "*havia comprat dos gelats*", "*Jo menjava una fulla de rosa*"...

Però, és en el sentit del tacte en el qual l'escriptora es mostra més detallista, fent que el lector s'introdueixi i sigui capaç de percebre allò que rodeja la protagonista: "*agafats de la ma*", "*com si fossin de cel·luloide*", "*l'ombra humida*", "*agafats del braç*", "*roses seques*", "*m'agafava per la cintura*", "*m'agafà el braç brutalment*", "*la catifa esfilagarsada*", "*la capsula folrada de cretona*"...

A diferència, doncs, d'aquesta minuciosa descripció de tots els elements que formen el marc narratiu, els personatges que presenta Rodoreda són, totalment, imaginaris, pel que fa referència a la part física, perquè no en coneixem cap, de tret corporal. De la part psíquica, però no en podem dir el mateix, ja que en el paràgraf on intervé el narrador extern, sí se'n detallen els estats d'ànim dels personatges: *“estava alegre, comunicatiu”, “mig tímid, mig emocionat”*... Però, és sobretot en el fragment del monòleg interior quan el narrador cedeix la veu a la protagonista qui evoca un antic amor seu al qual ha recordat a través del color rosa.

Per tant, durant aquest paràgraf, i com és típic del monòleg interior, la sintaxi no és complexa (predomina la utilització d'oracions simples) ja que s'evoquen i es succeeixen les idees ràpidament i sense un ordre determinat.

L'espai en què es desenvolupa l'acció també és un element significatiu ja que passa de *“l'esplendor del sol”* del parc a la foscor de la boca del metro on es van introduint els dos personatges. És a dir, que aquest recurs és un doble tancament que forma part del joc narratiu de Rodoreda.

La visió de l'amor que emet el *“Gelats rosa”* és negativa (des d'una visió femenina) i gens esperançadora ja que, com d'altres narracions del recull *“Vint-i-dos contes”*, la protagonista veu en les relacions amoroses una forma d'empresonament.

Mentre les dones grans conviuen amb la por d'ésser abandonades, les joves no volen comprometre's perquè refusen de l'idea de perdre la seva llibertat. Per tant, en la narració, l'anell connotarà un símbol d'opressió:

*“li donà l'anell de promesos: un brillant petit amb un carbó negre bastant visible [...]. Pensà amb una secreta recança en la seva mà d'una estona abans, sense anell, àgil i lliure. Els ulls se li velaren una mica”.*

Aquesta visió independent de l'amor que Rodoreda plasma en el *“Gelats rosa”*, l'imita de l'autor anglès D.H.Lawrence, defensor de la llibertat en les relacions amoroses. Així, en un dels seus contes, *“Enamorats”* del recull *“La guineu i altres relats”*, les dues noies joves protagonistes emeten aquesta visió de l'estima al manifestar una d'elles:



*“no tenia ni la més remota intenció de posar en perill la seva tranquil·litat d’esperit acceptant un anell fatal de la mena que fos”.*

Per tant, Rodoreda és, bàsicament, una novel·lista que es serveix del gènere del conte per exercitar-hi totes aquelles tècniques de les quals s’anava amarrant, a poc a poc, i a través de la lectura d’autors nacionals i internacionals. En el moment, però d’estada a França la influència més gran que rebrà serà la de la literatura anglesa i nord-americana on cercarà els seus referents:

*“Ara faig un estudi a fons dels contistes americans. Els que més admiro són Steinbeck, Faulkner, junt amb el meu amor que és K. Mansfield”.* (126)

L’autora que, probablement, més va influir en l’evolució narrativa rodorediana va ésser Mansfield, els contes de la qual podem trobar-hi més buits, moltes més elisió que no pas en els de la novel·lista catalana. Per exemple, en els contes de la narradora de Nova Zelanda, no trobem cap element que faci referència al passat dels personatges, a diferència dels de Rodoreda que, malgrat la brevetat d’alguna de les seves narracions l’escriptora narra, resumit, el guix més important del passat dels protagonistes que, normalment, acostuma a ésser un passat ocult, dramàtic... encara que exteriorment no ho deixin intuir com ocórrer en *“El gelat rosa”*.

✓ Orleans, 3 quilòmetres:

En una carta dirigida a l'Anna Murià el 3 de setembre del 1946, Mercè Rodoreda explica a la seva amiga com ja té pensat escriure un conte (*"Orleans, 3 quilòmetres"*), que, posteriorment, formarà part del recull *"Semblava de seda i altres contes"* editat l'any 1978:

*"I continuo els contes. Fa uns quants dies, quinze, que tinc la màquina deixada i ja he enllestit cinc contes i avui en començaré un d'un negre que es troba en plena retirada francesa i li faré passar molt males estones. Ja el planyo abans de començar".* (127)

Entenem, doncs, com l'amarga empremta de la pròpia experiència d'exili i de fugida de Rodoreda és l'eix a l'entorn del qual s'estructura la composició. Una vivència que l'escriptora essencialista en contes posteriors, com és aquest cas, a mesura que va augmentant la distància entre els fets esdevinguts (la retirada cap al sud de França es produeix el 1940) i l'obra literària (en el cas *d'Orleans, 3 quilòmetres*, el 1946). La carta enviada des de Limoges a l'Anna Murià, el 29 d'agost del 1940, és una font de primera mà que ens permet acostar-nos al procés de transformació de la realitat viscuda en realitat literària:

*" Vam deixar París amb una gran recança, tenia un gris com mai no devia haver tingut ni tornarà a tenir, e l 12 de juny cap al tard. Marxàvem a peu, empenyent una poussette amb els equipatges. Érem cinc: Mr.Sbert i la Maria Antònia, Mr.Bertahud –ja ho veig que he posat la h en mal lloc -, Mr.Obiols i jo. Vam passar els tres primeres dies de viatge ficats en un tren que vam trobar per casualitat, ple de soldats en retirada i al cap de tres dies vam deixar el tren perquè gairebé no ens havíem mogut de lloc. Ja anàvem bruts i estàvem cansats. Al cap d'una estona vam agafar un altre tren carregat d'avions i, aquest, ens féu la mateixa broma. D'aquest vam passar a un tercer carregat d'explosius i a la tarda ens el van bombardejar tres vegades. Després ens el van metrallar. [...] Aquella nit, després de molt caminar per carreteres al costat d'una allau de fugitius capcots i silenciosos vam dormir en un cobert, sobre la palla i a dos quilòmetres de l'exèrcit alemany.[...]*

*Travessàvem Meung en ruïnes. Per terra, obstruint el pas, hi havia carreteres en cendra i cavalls morts amb els ulls menjats de mosques voltats d'un bassal de sang. Davant nostre, a l'altra banda de carrer, asseguda en una cadira, tota vestida de negre i amb les mans blanques i encarcerades sobre la falda hi havia una vella morta. Ningú no gosava ni acostar-s'hi. Ajunta a tot això el soroll obsessionat de les carretes, motes venien de l'Aisne i de la Somme, el bleix fastigós dels cavalls i els soldats retuts sense moral i amb l'única esperança de tornar a casa; ajunta-hi la gana, la set, els peus cremats de tant caminar plens de butllofes i els avions que no oblidaven de **randre** visita. Quan ens faltaven dues hores per arribar a Orleans ens van fer decantar el camí, els ponts sobre el riu ja no existien i la ciutat cremava per tots quatre costats. Sense poder avançar ni un pas més, jo quan m'ajeia als marges per a reposar no podia aixecar-me, vam entrar en una casa esbotzant la finestra. És la cosa més sinistra que et puguis imaginar. L'endemà a la tarda passàvem la Loire creguts que havíem deixat el **no man's land**. Estàvem rebentats però il·lusament contents.[...] No feia cinc minuts que reposàvem ajaguts com cadàvers en un terraplè i ja venien els avions. Baixos en formació de tres sortien dels núvols, enfilaven dret el pont, ple, vessant de gent i carretes. Volaven lent, tots tres alhora llançaven les bombes, es veia caure un fil de pics petits, allargassats –immediatament se sentien les explosions. S'aixecaven columnes de terra i fum per tot el voltant nostre, se'ns omplia el nas i la boca de pólvora. Així, dues hores. I endavant. Els alemanys, l'endemà, passaven el riu i nosaltres només avançàvem intentant d'esquivar-los. A l'últim ens van aconseguir i ens vam refugiar en una **ferme** on vam passar dotze dies sense notícies; mentrestant se signava l'armistici. Quan ens vam cansar de veure soldats alemanys –els pobles propers n'eren plens- vam passa a la zona no ocupada amb els peus refets i el cor estret". (128)*

Fins aquí ens transmet l'experiència de la fugia, per culpa de la Segona Guerra Mundial, que, després, recompondrà per al conte *Orleans, 3 quilòmetres* i també, aquesta vivència, l'influenciarà en d'altres obres on la guerra serà el fil conductor de la narració com és el cas de "*La plaça del Diamant*" o "*Quanta, quanta guerra*".

Per tant, el que en la carta era immediat, en el text literari, fruit de la reelaboració, presentarà una progressió pel que fa referència a l'ordre d'aparició dels personatges, dels sentiments i dels paisatges.

Per ordre d'aparició, doncs, el primer element palès en el conte i que recorda a la seva experiència personal és el referent a la temporalitat. El més de juny hi és suggerit per la terra grassa, l'hort ple d'enciams, el camp amb les espigues i el Sol:

*“A banda i banda de la carretera s'estenien els camps de blat. Les espigues es doblegaven, madures, plenes, a punt de rebentar [...]. El sol es ponia entre boires: un sol de color de carmí que omplia el paisatge de tons malva. De tant en tant una rosella treia el cap entre les espigues”.*

A més a més, la marxa a peu que esgotà tant a Rodoreda, també hi és present al llarg de tota la narració *“Si no seiem una mica, jo no puc anar més endavant”*. I els equipatges es singularitzaran amb la maleta del personatge negre.

La vella morta la retrobarem al conte amb canvis decisius en la seva descripció:

*“A l'entrada d'una casa, asseguda en una cadira baixa, hi havia una vella. Tota negra, amb un mocador al cap”.*

El bombardeig d'Orleans i els ponts tallats també els recuperem al conte tot i que l'incendi de la ciutat només ens hi és comunicat com a hipòtesi:

*“Acaben de saltar els ponts. Tot Orleans és un braser. No li feu cas. Espia! És un espia”.* És a dir, que fins que no arriben a la casa *“La casa tenia un pis i la façana mirava en direcció a Orleans [...] I els vidres dels balcons del primer pis començaven a rosar-se amb l'incendi d'Orleans”*, no tenim realment certesa de si es veritat o no l'incendi. Un recurs que utilitza Rodoreda amb una funció poètica molt precisa.

El fet d'esbotzar una finestra per entrar a la casa on es resguardarien de la guerra s'expressa en la carta en una única línia i, en canvi, és en el conte quan aquest fet esdevé l'epicentre d'una colla de fets i sensacions: *“Se sentien una pudor nauseabunda: d'humitat, d'escombreries, de fum i de menjar podrit”*.

L'ordre i distribució de molts d'aquests elements en el text literari ens permet concloure que lluny de seguir dictats arbitraris responen a la necessitat de crear un món autònom amb les seves pròpies lleis i relacions entre el pla de la narració i el món narrat.

L'experiència de l'autora és, doncs, la base de la narració que li dóna el títol: l'esperança d'arribar a Orleans, els pocs quilòmetres que manquen i, tanmateix, la impossibilitat d'aconseguir-ho. Fent, així, present l'oposició i el contrast.

El conte, ben estructurat, està dividit en tres apartats:

**La primera part:** des de l'arribada a Artenay del matrimoni protagonista, on se'ls acostava un negre amb una magnífica maleta de pell de porc, fins a l'estada a la taverna anomenada "*Au bon coup de rouge*".

**La segona part:** aquí es narra el que la parella observa, mentre camina per la carretera que porta a Orleans, juntament amb d'altres personatges (homes, dones i nens).

**La tercera part:** finalment, el matrimoni, exhaust, es refugia en una granja mentre observen, en la distància, com Orleans s'incendia. Paral·lelament a aquests fets, es relata el monòleg interior del negre, que sembla buscar la companyia de la parella.

La sensualitat i les olors que comparteixen les tres seqüències, i també el diàleg dels personatges, donen versemblança al conte mentre que la figura del negre trenca amb la monotonia de la narració. Aquesta només explica els difícils moments d'una parella que conviu amb la mort al voltant, com el cas de la vella o de l'home estirat a terra. És a dir, que el conte seria un *tranche de vie*, un fragment de vida.

Per aquest motiu, la primera escena s'inicia *in media res* i amb la transcripció fragmentària del diàleg i un narrador que relata els fets en tercera persona. Amb aquesta darrera tècnica, Rodoreda aconsegueix distanciar-se de la pròpia experiència i presentar una fets presos del món exterior. I, també és a través de la veu en tercera persona que Rodoreda parla per boca del negre i de la dona, ambdues personatges complementaris, que recolzen la seva esperança en un punt en l'horitzó: la dona cap a Orleans i el negre cap a Amèrica. Mentre que els diàlegs tenen la funció de representar l'essència del personatge i la qualitat de la seva experiència, però no pas la funció de la comunicació entre els personatges.

Durant aquesta primera part es succeeixen la descripció del poble Artenay amb la sensació angoixosa i obsessiva remarcada, sobretot, per la insistent pregunta de la dona:

*“És gaire lluny Orleans?”* . El fatalisme, doncs, que es present en tot el conte s'introdueix amb aquesta frase i amb la posterior descripció psíquica de l'home:

*“Ell sentia que una ràbia sorda li pujava fins al coll; s'ennuegava i havia de tossir. Així, però, s'estalviava la resposta”.*

A més a més, la presència del vi, única beguda que tenen per beure, permet a l'autora parlar-nos de l'aspecte més dur de la guerra sense interferir-hi directament. És, però, també una símbol que evoluciona de manera que *“les ampolles buides de vi de marca”* o *“el vi que ja s'havia fet una mica agre”* mantenen el record del conflicte bèl·lic en escenes on són més rellevants els personatges. I, és en mig d'una colla de personatges que ofereixen vi, quan destaca la figura d'un negre *“de mitja edat, prim, bastant alt, vestit amb una certa correcció. A la solapa de l'americana hi duia una rosella amb un sol pètal; els altres, el vent se'ls havia endut”*. Aquest cridarà l'atenció de la dona que sentirà per ell una barreja de sentiments, entre la por i la tendresa. A més, el llenguatge també serà un tret ben distintiu del negre:

*“Portar ampolla i ells donar vi... Donar vi de la cava. Tot abandonat, vi es faria malbé. Val més prendre'l”,* ja que el singularitza de manera que a la tragèdia de la fugida s'hi afegeix el misteri que comporta la seva maleta *“de pell de porc, petita i nova”*:

*“-Tu, mira quina maleta.- Digué la dona tot clavant un cop de colze al seu marit”.*

Amb aquests recursos narratius l'autora converteix els personatges i les situacions en imatges simbòliques. Així, Rodoreda crea, també un joc de contrastos que inicia amb els múltiples contrallums de cadascuna de les escenes:

*“Per als qui venien de la claror del carrer, la cava semblava una nit sense cel”.*

El contrast, doncs, entre la claror i la foscor es palès al llarg de tota la narració i es soluciona de maneres diferents. L'escena en què el negre aixeca la mà comparteix un doble joc. Per un cantó el contrast foscor-claror i, per l'altre el joc espacial que es produeix en el moment en què la mà s'eleva cap a un punt elevat:

*“- Sabeu com en diuen, d’aquest poble? – El negre alçà la mà, una mà seca, amb els dits llarguíssims, amb la pell del palmell destenyida, i assenyalà enlaire. Dalt del pal hi havia un rètol i en el rètol el nom del poble, amb lletres negres i lluent. <Artenay>”.*

Veiem com en aquesta escena també es succeeixen el negre i el lluent.

La precipitació de la fugida de la gent del poble, també se’ns expressa de manera molt subtil:

*“A la casa de la cantonada, la porta ha saltat i la cuina és plena d’eines de tota mena. Es veu que l’han abandonada fa poc perquè en un fogonet d’alcohol hi havia llet que anava vessant”.* En aquest fragment, doncs, és el fogó el qual ens indica les coses a mig fer de l’amo de la llar que, suposem, no va tenir temps de tancar-lo ja que prou feines tenia en fugir per continuar viu.

I és en el precís moment en què s’esgota el vi quan l’escena canvia per l’aparició del avions:

*“-Avions! Avions! – Tothom mirà enlaire”.* Novament hi trobem un moviment cap amunt malgrat els avions no es veien, però els sorolls sí alertaven de la seva pròxima presència. Tanmateix, es produiran unes imatges de claror *“aquell blau tant dolç del cel de França”, “la casa blanca”, “-Un home vell, amb les celles i el bigoti blancs”,* que contrastaran amb l’opacitat del vi i amb el fum.

Amb gran sequera de detalls, posteriorment, sabrem que aquests avions traspassen el poble perquè van a bombardejar Orleans. Així, la sortida dels avions provocarà un canvi en la trama, ja que passarà de l’escena diürna a sota terra, en un cava. Tanmateix, l’olor de la pólvora serà substituïda per la del vi:

*“La cava feia una fortor de vi insuportable i el terra era fangós”,* i la fixesa de la mirada serà també un element a remarcar ja que guarda una certa simetria amb el moment de la mort:

*“Tenien els ulls fets com si la mort ja se’ls hagués instal·lat als ulls”.* Per tant, mitjançant aquests recursos, Rodoreda deixa entreveure els sentiments dels personatges sense que aquests hagin d’expressar-los en la narració. En aquest sentint, doncs, és

important ressaltar aquesta descripció esquemàtica, ja que la trobarem palesa en situacions i personatges de *“La plaça del Diamant”*. En definitiva, unes narracions plenes de poecitat, on es suggereix, però no es descriu.

Un bon exemple d'aquesta tècnica el trobem en l'escena de l'arribada al poble on, l'olor a pólvora invita a pensar en la guerra malgrat no sigui fins l'escena següent quan l'autora hi parli explícitament. Tota la primera part, doncs, transcorre en un ambient de desorientació remarcada per les anades i vingudes dels homes a la cava:

*“Encara queda vi? qui en vol més? -Els dos homes anaven i venien de la cava a l'entrada. Duien les sabates i els pantalons xops de vi. Se'ls apropà una dona que portava un cassó”*.

En aquest context és quan l'esclat d'un nen: *“una criatura es posà a plorar”* trenca l'ambient angoixant i serveix d'alliberació als adults. Aquest, però retornà ràpidament ja que: *“Tot d'una el sostre de la cava trontollà com si anés a enfonsar-se i entrà una ventada rabiosa plena de pols i de soroll”*. Aquesta escena, també serveix d'excusa a Rodoreda per reafirmar el paper protector de l'home:

*“Una veu d'home anava dient, tota tremolosa: <Calma, calma, calma...>. [...]. Un home s'arriscà a sortir fora. Al cap d'un moment tragué el cap per l'ull de l'escala”*.

Així, i després de la tensió acumulada en aquesta escena, en la següent hi ha un canvi de to i es disminueix l'angoixa anterior. La sortida a l'exterior i la ceguesa provocada per la falta de llum de la cava, és un dels elements més característics d'aquest fragment:

*“Tothom sortí fora. La claror va encegar-los i el dia i el sol semblaven més clars. Una dona, la que duia la criatura al coll, plorava”*. Aquest darrer detall serveix a Rodoreda de lligam entre les dues escenes i permet que hi hagi continuïtat en els fets narrats.

D'aquesta manera, en la conversa, torna a aparèixer el nom d'Orleans com a única esperança i salvació, però la distància fins a la ciutat és una autèntica odissea. Anaven retallant el camí *“ara cap a la dreta, ara cap a l'esquerra”* i, finalment arribaren a la plaça del poble on hi havia una font seca. Entren en una taverna, *“Au bon coup de rouge”* i allà, *“un gerro ple de margarites i blauets encara tendres”*, contrasten amb els vidres trencats de terra i la degradació general del local. Però, la veritable profunditat de



l'escena l'aconsegueix Rodoreda quan contraposa l'interior de la taverna amb l'obertura d'una porta que deixa entreveure l'hort que simbolitza un punt d'esperança. Així, el conte és un llarg recorregut per ombres i clarors, per moviments amunt i avall que tenen gran similitud amb l'estat de la ment.

En l'últim fragment de la primera part, veiem com el vi del començament es transforma en anís que els personatges veuen com si fos aigua, símbol del renaixement i l'esperança com el núvol d'abelles: *“Per la porta del fons, esbatanada, es veia un hort. A la dreta, a ple sol, al costat d'una estesa d'enciam, una margarida, rodona, grossa, estava voltada d'un núvol d'abelles”*.

També es produeix el diàleg entre els dos membres de la parella emprant el vi com l'excusa i l'element cohesionador per parlar: *“-Vols dir que no ens farà mal? Des d'ahir al matí que no hem menjat res... –No t'amoïnis per tan poca cosa”*.

Així, aquest diàleg clou amb la primera part de la narració, evocant totes les misèries passades sense haver de recórrer a la queixa o la lamentació. És rellevant com tanca la seqüència narrativa amb la frase: *“No t'amoïnis per tant poca cosa”* que ja caracteritza el personatge masculí d'insensible i dur com una roca i contrasta amb la veu femenina realment impressionada per tot allò que succeeix al seu voltant.

Situats ja en la segona part, és ara on es succeiran escenes en què es descriu l'equilibri i la natural mesura. Així, la primera seqüència al·ludeix a la força de la germinació de la terra:

*“A banda i banda de la carretera s'estenien els camps de blat. Les espigues es doblegaven, madures, plenes, a punt de rebentar”*.

Pel que fa referència als carros de la carta, en la següent escena es singularitzen en el carreter:

*“I l'home continuava endavant amb la seva fortuna dalt del carro, cellajunt i dur”*. Tanmateix, continua la incertesa dels personatges ja que *“tothom caminava a poc a poc, sense esma. Tothom caminava sense saber per què”*.

De repent, però de sota del camió militar surt un noi que es converteix en el centre d'atenció de la narració:

*“El soldat que cridava des de sota del camió sortí. Aparegué el cap, mig cos, les cames, d'un bot es posà dret. Era un noi ros, amb els ulls d'un blau d'acer i tenia les mans i els peus enormes”.*

Acte seguit, i per tercera vegada, la ciutat d'Orleans com a única solució d'aquella situació turmentadora:

*“\_Si us dono un cop de mà, ¿ens deixareu pujar fins a Orleans?”.*

Així, els nostres personatges sabien de la proximitat de la ciutat, no perquè la veiessin sinó per la quantitat de gent que, a poc a poc, s'acostava. De banda i banda de la carretera s'apropaven diferents fugitius, però tots tenien el mateix objectiu. D'aquesta manera, Rodoreda emprà un recurs retòric que contribueix a configurar la imatge d'una multitud cap a una fita comuna. Així, la gent malgrat saber que els ponts han estat bombardejats i que Orleans està incendiada, la caminada continua fins que arriben a l'entrada d'una casa on *“assegada en una cadira baixa, hi havia una vella. Tota negra, amb un mocador al cap”*. Tal com Rodoreda que, en la seva fugida dels alemanys, també veié una dona morta davant d'una casa. Però, en el cas de la carta la descripció d'aquesta és molt més poètica que la del conte:

*“Davant nostre, a l'altra banda del carrer, tota vestida de negre i amb les mans blanques i encarcerades sobre la falda, hi havia una vella morta”.*

Retornant a la narració fictícia, Rodoreda aconsegueix mitjançant dos detalls recollir el dramatisme de la fugida. El primer dels elements és la màquina de cosir i, el següent, les quatre criatures rodones de galtes i tristes. La màquina de cosir s'associa a la vida familiar i els nens a la innocència trencada prematurament. D'aquesta manera Rodoreda, plasma l'experiència pròpia a través dels altres personatges com és el cas del carreter o a través d'un objecte com la màquina de cosir.

La immediata arribada de la nit permet a l'escriptora, que continua utilitzant el joc de la nit i la foscor, trobar una excusa literària per tornar a parlar del sol:

*“Damunt del paisatge comença a caure una llum malalta, quieta. L’asfalt de la carretera encara era tebi de sol”.*

La crema d’Orleans obliga al riu de gent a canviar el seu camí *“cap a la dreta. Cap a la dreta. Han tallat els ponts”*. Com a contraposició a aquest esment de la ciutat, la naturalesa actua de contrapès i representa l’ordre i la mesura:

*“El camí passava entre horts pulcres, plens de verdura, amb la terra grassa i negra”.*

Un ordre que també és palès quan arriba un grup de cavalleria colonial i la gent forma fila a un costat del camí; escena que manté una perfecte simetria amb el següent fragment:

*“-Arracona’t ben bé als filferros. Agafa’t fort que no et donin una empenta i et facin caure sota les potes del cavall”.*

Així, una vegada més, trobem la recomanació del personatge masculí de la parella sobre la protagonista femenina ja que, normalment i de manera equívoca, s’atribueix a les dones l’adjectiu de la feblesa i la recerca de protecció.

És rellevant, també, com als cadàvers d’aquest conte no se’ls veu la cara. Tant en el cas de la vella:

*“I tots els qui anaven passant la miraven, ajupien el cap per veure-li la cara i anaven dient <és morta>”,* com en el cas de l’home mort:

*“A terra hi havia un home estirat, amb les mans embotornades i amb la cara coberta d’un mocador a quadres blancs i blaus. El mocador i el pit de la camisa eren tacats de sang”.* A més a més, quan el negre somiarà la seva pròpia mort, les rates se li passejaran per la cara i els cucs el desfiguraran.

Finalment, la segona part, conclou amb la imatge de tres soldats derrotats que simbolitzen el fracàs dels francesos:

*“-Mira-te’l, el nostre exèrcit. –I l’home assenyala tres soldats, que caminaven penosament aguantant-se els uns amb els altres. Anaven descalços, sense armes i amb les xarretes arrencades”.*

Si ens centrem ja en la darrera part del conte, veurem com el marc narratiu es centra ara en una casa aïllada, voltada d'una extensió de terreny. Aquesta descripció és important ja que, per primera vegada en tota la narració s'ha engrandit l'espai interior que, d'una manera progressiva, ha passat de la petita taverna de la primera seqüència a la taverna gran de l'hort i, finalment, a la casa amb jardí:

*“Un jardí ple de tulipes, i de rosers amb les darreres roses del mes de juny. Els arbres eren til·lers. [...] hi havia un mur de baladres amb flors roses i vermelles”.*

I és en la descripció de la llar que coneixem, certament, l'existència del foc d'Orleans, ja que *els vidres dels balcons del primer pis començaven a rosar-se amb l'incendi d'Orleans*.

Tanmateix, el fet que la porta no s'obri és el pretext que permet reintroduir aquell personatge envoltat pel misteri que els havia seguit en la seva fugida, l'home negre. El narrador, doncs, retarda l'aparició d'aquest personatge que havia aparegut en la primera part, aconseguint despertar la nostra curiositat. De fet no té res de misteriós si ho analitzem fredament, fora d'una maleta de la qual ni al final sabem el contingut.

Paral·lelament, olors i pudors envaeixen l'escena:

*“Se sentia una pudor nauseabunda: d'humitat, d'escombraries, de fum i de menjar podrit”.*

En aquest moment, i just després de la descripció de les olors de la cambra, apareix per primer cop el nom del personatge masculí de la novel·la, Roca. Tenint en compte la importància dels noms en les obres de Rodoreda, no és forçat atribuir al personatge les mateixes qualitats morals que el nom de Roca suggereix: la insensibilitat davant de fets extremadament cruels. Així doncs, un cop encès el llumí sens torna a descriure, ara d'una manera més particular, l'escenari del menjador:

*“Damunt la taula hi havia un plat amb un tall de carn descomposta, i unes quantes ampolles de vi de marca, buides. [...] Al costat d'una bola de vidre, amb un pensament a dins, hi havia el retrat d'una parella jove: ell, amb uniforme d'oficial francès, ella duia un vestit blanc i un ram de flors petites a la mà”.*

La dona continua tenint por al negre, el qual havia sortit a buscar menjar. Malgrat això, en Roca li diu que fa cara de bon home. La següent escena reproduceix amb ressons apocalíptics l'incendi d'Orleans. Els llumins s'han transformat en foc. Damunt la vànova de ganxet l'olor nauseabunda de la casa es singularitzada en el vòmit d'una altra persona que havia estat abans en la casa. D'aquesta manera, el diàleg que es produeix a continuació ens verifica l'obsessió de la dona pel negre, ja que en Roca sembla que escolta un duel d'artilleria i la seva esposa li respon si sap on és el negre, per tant encara està pensant en ell. Però, lluny del misteri que ella hi creu descobrir, el company no en fa més cabal i creu que és únicament una qüestió pràctica.

Un cop estirats al llit, Rodoreda recupera l'escena dels avions que havia quedat tallada. Ara, doncs, és el moment de la narració on tots aquests jocs de contrallums sostinguts al llarg de tota la novel·la esclaten en la descripció final d'Orleans:

*“La claror vermella nimbava Orleans; un halo palpitant llepava el cel i a intervals molt curts una llengua de foc s'enlairava ondulant, es dreçava com una espasa per sobre de les teulades i desapareixia, misteriosa, al cor de la immensa fornal. Aviat en naixia una altra més alta i més clara”.*

Orleans, per tant, com el negre apareixia i desapareixia constantment. I sense que la parella l'escoltés entrar, el negre es troba dret als peus del llit com un fantasma abandonat. Així, Rodoreda decideix aprofitar la situació d'aquest personatge per continuar amb el joc dels contrallums, utilitzant, ara, la maleta:

*“Els níquels de la maleta a la claror de les flames brillaven amb uns reflexos fugaços i canviants, verds i vermells”.*

El negre, per primer cop, diu el seu nom. Es deia Wilson i, no solament això sinó que explica la seva vida durant la infància:

*“Petit, collir cotó Amèrica. Pares pobres. Criat senyors rics. Trobar sol a París moment guerra perduda. Senyors estiueig”.*

Observem, doncs, com el negre representa la innocència pueril i la por natural del que ho ha perdut tot i només li queda la maleta.

El to de la narració canvia i es talla el diàleg bruscament per donar pas a la descripció de la nit i de l'exterior de la casa:

*“La nit semblava borratxa d'estrelles, de soroll i de foc. [...] I al jardí no es movia ni una fulla”.*

Amb aquesta successió de fets, és el somni premonitori d'en Wilson, el qual posa punt i final a la narració. Somia amb la seva pròpia mort on es destrueix per les rates i els cucs:

*“Oh, oh, oh, hi ha rates. Casa plena de rates portar mala desgràcia. Passat per la cara, a poc a poc, per la cara...com si Wilson fos mort i cucs comencessin a menjar... Menjar galta, menjar nas... menjar voluntat, rates...”.*

El conte, doncs, finalitza amb l'evocació d'una infància perduda i el desig de voler tornar a Amèrica. I és en aquest fet, on podem parlar d'una certa complementarietat del negre amb la dona. Observem com tots dos se senten desprotegits i volen continuar un viatge impossible: un cap a Orleans i l'altra cap a Amèrica. A més a més, la dona també és envoltada pel misteri i la seva forma gairebé fantasmal, ja que ni tan sols al final de la narració podem associar-la amb un nom.

Veiem, doncs, com Rodoreda crea un personatge femení amb la necessitat d'aferrar-se a l'esperança i que, a la vegada, contrasta amb la indefinició i l'escapisme d'en Roca que es refugia en la beguda o en el son. Però, paral·lelament hi ha una ferma voluntat de convertir al negre en el veritable protagonista de la narració, fet que Rodoreda exercita amb el seu domini per la ploma i que, certament, es dur a terme, ja que en Wilson és un dels primers personatges introduïts amb entitat pròpia i l'últim en aparèixer i, no únicament això sinó que, en concloure el conte.

✓ Carnaval:

“Carnaval” és una de les narracions que pertany al recull “Vint-i-dos contes” i que guanyà la convocatòria del 1956 del premi Joan Santamaria. La represa literària que Rodoreda inicia amb aquest gènere en general i amb “Vint-i-dos contes” en particular, presenta, lògicament, un ampli ventall de divergents tècniques narratives, temes... després del silenci literari imposat per la història.

Així, doncs, com la novel·la és massa absorbent, Rodoreda decideix dedicar-se fermament a la producció de contes amb possibilitats de futur, tal com reconeix a la seva amiga Anna Murià en la carta del 5 de juny del 1946:

*“Si tingués temps de treballar-hi, que ho dubto, en comptes “ d’Adéus” m’agradaria que em publiquessis “Carnaval” (que ja tinc escrit), però hi vull ajuntar almenys cinc històries més, totes amb tema <carnaval>, que passi en una sola nit. Quan les tindrè escrites faré un treball de découpage; barrejaré –tallats a trossos- tots els contes. Farà roda el cap però serà un bon carnaval!!”.* (129)

Però, malgrat l’expectativa visualitzada Rodoreda no arriba a realitzar aquest *découpage* sinó que, en la carta de juliol del 1946, explica a l’Anna Murià l’argument del seu conte “Rua” que, acabarà titulant-se “Carnaval” i és el que, a continuació analitzarem:

*“De Carnaval només tinc fet el conte <Rua> al voltant del qual giraran tots els altres. És una noia que fuig d’un ball, en un xalet de l’avinguda del Tibidabo a la una de la nit. Troba un xicot –tots dos van disfressats i tenen divuit anys- i l’acompanya fins a casa seva. Ella viu a Consell de Cent. A la Plaça Molina els arreplega un xàfec solemne. Abans d’arribar a la Diagonal els surten dos lladres i els deixen sense <un sou>. El Passeig de Gràcia és ple de paperets i pengen serpentines dels arbres i els balcons. La Rua ha passat i ells també. I ja està”.* (130)

Per tant, el que en la carta es presenta d’una manera resumida i esquemàtica, és a dir tenint en ment els detalls que formaran l’argument, en el text literari, fruit d’una elaboració conscient i treballada, se’ns mostra la narració pròpiament constituïda amb similituds obvies amb la carta transcrita anteriorment.

Al llarg del conte hi ha la intervenció d'un narrador omniscient que ens relata els fets en tercera persona amb la combinació constant del diàleg entre els dos protagonistes. Ella molts més pròxima al món oníric, i ell més aferrat a la realitat. Per tant, veurem com la narració es mourà entre dos mons: el fantàstic i el vertader. Un paral·lelisme que Rodoreda estableix amb motiu del carnaval on hom es disfressa i adopta una personalitat irreal.

El conte, ben estructurat, està dividit en quatre parts:

**El primer apartat:** des de la sortida de la noia del xalet, on es troba a un minyó que passava per allà a qui explica un fals passat, fins a l'aventura de la flor.

**El segon apartat:** aquí els personatges dialoguen entre ells i s'inventen una vida que està lluny d'assemblar-se a la que realment tenen. Un veritable diluvi els obliga a aixoplugar-se en un portal i, a més amés, dos homes els atraquen.

**El tercer apartat:** on, primerament el noi i, seguidament la noia, se sinceren i confessen la seva veritable vida just quan s'havia acabat el carnaval.

**I, finalment, el quart i últim apartat:** la noia arriba a la seva luxosa casa quan la nit ja ha passat, s'acomiaden i un gos persegueix al noi de camí a casa seva.

El fil conductor de la narració se centra en l'escenari de la nit de carnaval que Rodoreda utilitza com a excusa perquè els protagonistes s'inventin una altra vida. És a dir, que el procediment retòric bàsic que l'escriptora emprà és l'analogia de la disfressa sobre la qual els personatges es creen un passat irreal.

Per tant, aquest escenari tranquil ens ofereix una visió nítida de la Barcelona republicana on, una filla de rics i un noi de classe treballadora travessen junts la ciutat, quan tornen d'un ball, privat ella, i de la rua popular ell.

Així doncs, la primera escena s'inicia *in media res*, amb la combinació del diàleg i d'un narrador que ens situa en el lloc i en el moment on transcorren els fets, exactament iguals com els que Rodoreda explica en la carta de l'Anna Murià: (131)

*“A la una de la nit, entre els seus dos rengles de jardins, l'avinguda del Tibidabo era deserta. Només el xalet d'on la noia acabava de sortir tenia les finestres il·luminades”.*



Mitjançant, per tant, la tercera persona, Rodoreda aconsegueix distanciar-se dels fets narrats i presenta una història aliena a la pròpia experiència. Tanmateix, la utilització dels diàlegs té la voluntat d'establir la comunicació entre els personatges.

Durant aquesta primera part es succeeixen les descripcions de les disfresses del personatges; de la noia i del noi respectivament:

*“Duia una capa ampla, sedosa i lleugera, llarga fins als peus, i una estrella rutilant al front. I careta. [...] Els cabells de la noia voleiaven, tots llançats cap a un costat”.*

*“La perruca blanca, amb una cua corbada cap amunt, al clatell, era sorprenent. Les mitges també eren blanques i els pantalons, molt estrets, de setí vermell. El gec era de color neutre i a la cintura li penjaven unes grans tisores de cartró”.*

Així doncs, no és estrany que la caracterització d'aquestes disfresses i màscares es facin a l'inici del conte, ja que són els motius retòrics decisius que Rodoreda emprà per a tota la narració. És a dir, que viuen un carnaval, una rua, però, a la vegada, també un somni. Una vida paral·lela que s'inventen perquè la seva realitat adulta no els satisfà i veuen com el somni de la infantesa els ha desaparegut, tant a ell com a ella. Així, d'aquest naixement de l'aïllament i la marginació, al llarg del conte s'accentua més, els personatges de “Carnaval” tenen una voluntat, un desig de palpar tactes suaus com la seda, palesa en el vestuari del noi i de la noia:

*“La capa li va caure a terra [...]. Ell la va collir i mentre n'assaboria la finor entre els dits, clogué els ulls. [...] A les puntes dels dits, rasposes, li havia quedat l'esgarrifança de la seda. [...] A l'últim s'assegué en un banc. Però el setí dels pantalons, tan prim, de seguida deixà travessar la fredor de la pedra i una lleugera esgarrifança, una mica diferent de l'altra, li resseguí l'espina”.*

Una seda que Rodoreda devia apreciar particularment, ja que recordem que a l'exili treballà com a costurera per sobreviure.

Les disfresses, doncs, se sobreposen a la seva personalitat. Un personalitat vergonyosa en el cas del noi: “El noi avançava tot tímid”. En canvi, en la noia molt més segura i sempre dominant la situació més que no pas l'altre personatge. Així, en el moment en què podem relacionar els personatges amb un nom, la noia :

*“Es va girar de cara a ponent i cridà: Titània! Un eco molt feble a l'altra banda de les cases, repetí: Titània!...”*

En canvi, quan arriba el torn del jove, ell:

*“s'empassà un glop de saliva i va dir baixet: -Em dic Pere. Amb alegria la noia cridà: <Pere>, ben fort, i l'eco repetí: <Pere>. <Pere>”*

Però, aquest no és l'únic fet significatiu d'aquesta escena sinó que, també podem observar com la protagonista es crea un nom, Titània: la reina de les fades en l'obra *El somni d'una nit d'estiu* de William Shakespeare, per sentir-se, si més no per una sola nit, un personatge ple de poder. Veiem, doncs, com s'inventa un altre nom per no sortir de la seva realitat. És a dir, que hi ha un contrast entre allò que ja no són i allò que ja no podran ésser. En canvi, en Pere, malgrat que també es crea una vida allunyada de la pròpia, està més arrelat a la realitat perquè s'identifica amb el seu nom vertader.

I asseguts a prop de la vorera, mentre bevien xampany i menjaven pastissos, ella figurà que eren amics des de feia temps i començà a inventar-se una vida amb certes similituds amb la vertadera. És dir, que Rodoreda crea uns plans superposats a la realitat sense que, vertaderament, en formin part:

*“El propietari del xalet [...] és el meu amant. És amb ell que me'n vaig a París.[...] Avui la seva dona era al ball. No és gaire a casa ella. Viatja molt. I perquè ella era al ball, me n'he anat.[...] i ara ell deu estar buscant-me per totes les cambres, pel jardí... Però si volia que em quedés, per què no ha tancat la seva dona al quarto fosc?”*

Realment, i com descobrirem a la tercera part, el noi de qui parla Titània és el seu germà i la, suposada, dona de l'amant és la promesa d'aquest. I, sí que és cert que viatjarà a París, però amb els seus pares. Viatge que, per altra part, no li farà il·lusió perquè el seu germà no l'acompanyarà.

La nit de carnaval continua i amb ella les disfresses i les màscares que han fet que els nostres protagonistes es creessin unes vides allunyades de la vertadera. Així, se'ns presenta l'episodi de les gardènies, un altre nivell de la realitat de Titània:

*“No sents quina olor de gardènies? [...] És el vent que duu aquesta olor de gardènies”*

Embolcallada en el seu món, tot aquesta història de les gardènies, i tenint en compte que aquesta flor floreix entre el maig i l'octubre i que la trama del conte se situa en una nit del mes de març, comença a fer por a en Pere que, com hem dit abans, es manté bastant més arrelat a la realitat que no l'altra protagonista. I, sense saber gairebé per què, en Pere salta la reixa i guarda en un mocador les flors blanques que allí hi havia. Trobem, per tant, una metonímia ja que Rodoreda fa que Titània designi la idea de la flor blanca amb el nom de gardènia ja que les dues compateixen el mateix color.

Amb aquest recursos literaris, doncs, Rodoreda crea una situacions simbòliques i un joc narratiu que es mou entre la fràgil línia de la realitat i la ficció. Però, el gos que mossega a en Pere abans que aquest torni a saltar la reixa, trenca el món de fantasia on ens estaven movent i ens trasllada de nou, a la realitat:

*“Un gos arrencà a lladrar furiosament. [...]Quan ja es disposava a saltar al carrer sentí que el darrera dels pantalons se li esquinçava i es quedà corglaçat. [...] Hi havia un esquinç bastant considerable darrera de la cuixa esquerra”.*

Finalment, arribaren a la parada del tramvia on, suposadament, els seus camins tornarien a separar-se, però la inexistència de taxis farà que ambdós protagonistes continuïn caminant amb la intenció d'arribar a Consell de Cent, on vivia la noia. En aquesta escena, i per primera vegada, es produeix la descripció física, bastant detallada, de la Titània:

*“Era rossa i tenia la pell molt bruna. Els llavis eren ben dibuixats, el de sota una mica sortit; el mentó, suaument arrodonit, tenia un clotet al mig. Pels forats de la careta brillaven uns ulls negres i petits”*, que s'adonà que les flors collides pel Pere no eren pas gardènies. Amb desil·lusió, començà a pensar que estaven al mes de març i que les gardènies floreixen per Sant Joan. Aquesta reflexió és, doncs, la que porta a la protagonista a ésser més a prop de la realitat que no pas de la ficció. Moment que finalitzà quan, després de molt debatre si eren begònies, gardènies o camèlies, la protagonista denominà la flor com: *“Flors de nit de carnaval”*.

Situats ja en la segona part, és quan es produeix el monòleg d'en Pere que, igual que la noia, s'inventa una vida paral·lela a la seva després de dir-li a la Titània que anava disfressat *“De sastre jueu, Lluís XV”*.

Començà, doncs, a explicar-li que estudiava grec i que escrivia un llibre, *El somriure de Proserpina* i que “*quan hauré acabat els estudis, viatjaré. Tinc ganes de conèixer món. M'embarcaré sense ni cinc cèntims a sobre. Potser em llogaré de fogainer*”. Donant-se aires d'eloqüència prosseguí i digué:

*“Els poetes d'ací solen morir al llit amb tota la família al voltant i després els diaris comenten el darrer mot i la força del darrer sospir. I endavant amb la història. Jo voldria morir ben sol, amb les sabates posades, de panxa a terra, travessat per una fletxa”.*

Cansada, doncs, de la importància que s'estava donant, fingí ella un malestar sobtat:

*“Amb la mà s'aguantava el pit com si el cor volgués fugir-li”.*

I quan ja tornava a ésser el centre d'atenció, s'inventà una història més enrevessada que l'anterior:

*“Tinc el cor feble. Deu ser la vida que faig... [...] Hauria de fer una vida més sana. Aire lliure, cultura física, d'hora al llit... [...] I morir-me de pena, és clar. [...] Oh, no em vull casar., jo. [...]... i sense néts...sense oncles, nebots i altres parents... L'enterrament a les dotze del migdia”.*

Utilitzant, per tant, l'excusa de la nit de carnaval els personatges continuen disfressant les seves vides amb històries falses. El diàleg entre els dos finalitza amb la descripció que fa el narrador sobre el temps:

*“Quin acabament de nit que es prepara! [...] Tot d'una començaren a caure gotes. Espaiades, però rodones i feixugues, percuïen el sòl amb una remor sorda que augmentava de densitat d'una manera inquietant”.*

Així, Rodoreda aprofitarà el recurs de la pluja per establir un joc entre els contrallums d'aquesta amb el fanal de davant del portal on s'havien aixoplugat. Introduint-nos, per tant, de nou en una realitat fantàstica, la noia obria i tancava els ulls mirant el llum on visualitzava alguns colors. El noi, en canvi, no hi veia res:

*“No en veig cap. La noia seguia el joc amb tanta aplicació que ni li va respondre [...] Al cap d'una estona, una mica esverada, exclamà: -No ho deus fer bé. Has de tancar els*

*ulls però no del tot. Deixa una esclatxa, molt petita, oberta”.*

Però, el joc no acabà aquí. La protagonista s’inventà que si el noi no veia cap color era perquè viuria molts anys, en canvi, si en veies els set, simbolitzava que morires l’endemà. No obstant, Titània en veia cinc. I és en aquest moment quan, Rodoreda, mitjançant la veu del narrador, fa esment a la infantesa com a món perdut:

*“Ell es sentí una mica deprimet, com si la possessió d’una llarga vida fos una prova de robusta mediocritat”,* contraposant-lo a la vida d’aventura que volia sentir la protagonista. Un bon exemple d’aquesta ambigüitat entre ambdós personatges l’observem en la divergent actitud que prenen els protagonistes davant un mateix fet, la finalització del xàfec. Per a ell simbolitza un alliberament ja que es pensava que tindrien aigua per a tota la nit. En canvi, a ella li hagués fet il·lusió de viure l’aventura de dormir en aquell portal.

Aquesta posició diferent, l’observarem també en la postura que prendran els personatges en la pròxima escena que els fa viure l’escriptora.

Rodoreda comença la presentació dels lladres amb la descripció d’un d’ells i prossegueix amb la contraposició física d’aquest amb el seu company:

*“L’home tenia la veu rogallosa, era molt alt i corpulent. Com si acabés de néixer de la terra, una ombra més curta, se’ls plantà al costat”.*

La situació angoixosa que acte seguit se’ns narra domina a en Pere que *“sentí una aguda contracció al diafragma”* i *“els ulls se li entelaren una mica”*. Fins i tot, acabarà rebent un mastegot: *“Li donà una bufetada que el féu caure a terra”*. I no únicament això, sinó que també les burles dels lladres que se n’adonen de la por del minyó i l’acabaran ridiculitzant davant la noia:

*“I per això cridaves tant, ase?[...] L’acompanyarem un trosset, princesa. Amb nosaltres anirà més segura.[...] El minyó anava una mica endarrere. Hauria plorat. Sentia una nosa a la gola i tenia els ulls humits”.*

La noia, en canvi, malgrat *“tenia la veu lleugerament alterada, tremolosa, afluixa”*, dominà la situació més que no pas en Pere i fou la primera en donar el portamonedes i

en no presentar resistència quan en Gabriel, el lladre baixet que estava totalment dominat pel gros, li tragué la medalla per ordres del seu company:

*“L’home baixet passà darrera de la noia i li descordà la cadena. –Enfoca, que no hi veig prou. La tanca és molt petita. –El gros passà darrere de la noia i enfocà el llum. El baixet va dir: -Gràcies. Ja està. –I donà la cadena i la medalla al gros”.*

Per tant, observem com Titània no es deixa enjovar pels fets i, fins i tot, s’atribueix la confiança de parlar i suggerir als lladres que li podien haver deixat una mica de diners:

*“Ja em podíeu haver deixat unes quantes pessetes, també... Almenys per agafar un taxi fins a casa. Ho heu fet molt bé, però una mica exagerat. Una noia, no se la deixa sense ni cinc cèntims”.*

Acabem, doncs, de veure l’actitud aventurera de la noia en contraposició de la del noi quan:

*“Ella es dirigí cap al noi, que s’havia quedat una mica allunyat del grup, i li va dir: - Quina aventura...! Ell no contestà. [...] Ella no gosà dir-li res més”.*

Veiem, per tant, en aquesta escena l’altre realitat on es troba embolcallada la noia i com, per contra, en Pere està molt més arrelat al món vertader malgrat, no oblidem, es va inventar un passat fals. Així, doncs, l’episodi dels lladres es creat per Rodoreda perquè es personatges defensin la seva particular realitat simulada.

Finalment, el succés queda tallat per la descripció que el narrador fa de l’ambient i que concorda amb la carta transcrita inicialment on Rodoreda deia que dels arbres i dels balcons penjarien serpentines de colors.

Comença la tercera part amb l’imminent acte de sinceritat d’en Pere, que reconeix que havia mentit sobre el seu passat. És a dir, que el noi, sobrepassat per la situació del robatori i creient que havia fet l’estúpid, sentí la irrevocable decisió de sincerar-se:

*“Perquè jo de viatges no en podré fer mai. Ni de versos. Ni és veritat que estudiï. Estudiava. Ara treballo. Tinc un germà més jove que jo i jo sóc el cap de casa. I ara ja ho sap tot. I també sap que he quedat malament, que he fet el ridícul fins a un extrem...”.*

A mesura, doncs, que anava finalitzant la nit de carnaval, la vertadera identitat dels personatges també s'anava desvetllant. Davant d'aquest fet la noia, conscient que ella també havia mentit, no posà el crit al cel sinó que tragué importància a l'assumpte. En Pere, mentrestant mirava *“aquells cabells daurats i flonjos que devien fer olor de camps de primavera, una mica cansats damunt de les espatlles rodones”* que, al final de la nit, veurem com serà l'únic que resta a la protagonista després del somni viscut.

Introduint-nos, per tant, de mica en mica en la realitat, Rodoreda fa que Titània perdi les flors. Aquelles flors a les quals els hi havia creat un nom per no sortir del món de fantasia on es trobava refugiada la protagonista. Així doncs, aquest fet simbolitza la incipient represa a la realitat on, a poc a poc, van retornant els personatges. Per acabar d'arrodonir aquesta voluntat, Titània revela a en Pere la seva veritable vida:

*“No és veritat que tingui un amant. No he estimat mai ningú. [...] És a dir, tots els nois que fins ara s'han agradat de mi m'han estat indiferents.[...] He fugit del ball no sé ben bé per què. Hi havia anat amb els meu germà i la seva promesa. No ho hauria de dir, però em sap greu que el meu germà s'hagi promès”.*

A partir d'aquest moment és quan observem, mitjançant les declaracions de la noia, la relació infantil d'aquesta amb el seu germà i l'evocació a un passat i a una infància perduda:

*“Érem els millors amics del món. Els germans més ben avinguts que hagin existit mai... Tampoc no és veritat que pateixi el cor. A vegades el sento palpitar fort. I és perquè... No trobaré mai ningú que pugui substituir el meu germà. Que pugui ser el que el meu germà representava per a mi, saps?[...] ... i quan l'he vist ballant amb ella m'he sentit terriblement abandonada. I m'ha vingut un desig furiós de tornar a casa, d'agafar tots els retrats de quan érem petits i anar-los mirant d'un a un per poder tornar a sentir-me en cada lloc on havien estat fets...”.*

Amb aquesta darrera voluntat, doncs, la protagonista vol recordar el seu passat amb el seu germà és a dir, allò que va ésser però que ja no tornarà a ésser mai més. Així doncs, continua el seu monòleg i reconeix que marxarà a París, però no amb l'amant sinó amb els seus pares:

*“El que sí és veritat és que me’n vaig a París; però hi vaig perquè el meu pare és francès [...] A París, hi estarem només de pas. Després ens enterrarem en un poble de mala mort”.*

I deixant ja gairebé de banda l’altre vida que ambdós s’havien inventat, la protagonista se n’adona com el seu futur, a diferència d’aquella nit plena d’aventures que havia passat, seria totalment convencional:

*“ I jo... jo em casaré un dia o un altre amb un home que s’assemblarà al meu pare [...] ... i faré un casament complert. O em dedicaré a perfeccionar l’educació dels fills del meu germà quan vindran a passar l’estiu amb nosaltres. [...] No em casaré per amor. Ni per interès.[...] Tindrè una casa ordenada amb molts pots de confitura i de converses fetes a l’estiu per a l’hivern. Grans armaris de roba plegada. I si tinc fills tindran el que jo he tingut: foc a l’hivern i una mar ampla a l’estiu. És a dir: Titània a l’aigüera”.*

Aquest darrer simbolisme és el que Rodoreda, d’una manera més exercitada per l’aprenentatge dels anys, utilitzarà a *Mirall Trencat* quan el cor lila es dissolt i marxa per l’aigüera. Per tant, el símbol de l’aigua significa la vida. Acabem com acaben totes les vides; és a dir que l’existència és un somni no reeixit. A *“Mirall Trencat”*, també fa sortir el ball de màscares que, prèviament i a mode d’exercici, esbossà en aquest conte. Seguidament, ambdós protagonistes reconeixen com, amb motiu de les disfresses de carnaval, també els havia vingut de gust inventar-se una altra vida en el moment en què es van trobar per, si més no, per una nit sentir-se una altra persona allunyant-se, així dels problemes que els angoixaven:

*“Aquesta nit, quan t’he trobat, m’han vingut ganes, tot d’una, d’inventar-me una altra vida. –A mi, també, sap?”.*

El següent monòleg és la intervenció d’en Pere qui manté una destacable similitud amb el personatge de la dona, ja que ambdós se senten sols, apartats d’aquells que els rodeja; la noia pel seu germà i, el noi per les declaracions que fa a continuació:

*“Jo feia tres mesos que estalviava, que no pujava al tramvia [...] per poder llogar aquest vestit. A casa, mentre vivia el meu pare, mai no ens va faltar de res. Un dia es va*



*ficar al llit, molt malalt, i ja no va sortir-ne més. [...] Avui, després d'haver passat tres mesos estalviant pensava que em divertiria amb els companys, però així que m'he vist amb aquest vestit ja m'ha vingut vergonya. [...] Però, ells anaven amb les seves promeses”.*

Aquest desemparament que senten, doncs, és el que els impulsa a crear-se una altre vida que, no és casualitat, Rodoreda la fa concloure quan finalitza la nit: “... i el Carnaval s'havia acabat”.

Amb el carnaval esgotat, per tant, també s'esgota el paral·lelisme de les realitats inventades i és quan, la protagonista es para davant una casa luxosa, la seva llar.

Finalment, i situats ja en la darrera part del conte, ell se n'adonà que s'havia enamorat i es lamentà pensant: “Ja està , ja s'ha acabat”. En contraposició, ella volia marxar perquè tenia son, però abans, en Pere li demanà que li deixés tocar els cabells:

*“El minyó allargà el braç i la mà li tremolava com si fos vivent, deslligada del cos: la hi posà damunt dels cabells i els acaricià.*

Uns cabells que, si ens fixem bé, és l'únic que Titània conserva quan ja ha passat el somni i, per tant, ha finalitzat ja la nit de carnaval. En l'últim fragment, però, del conte veiem com el protagonista, novament sol ja que troba i perd la companyia en una mateixa nit, sent que només li quedava “aquell deix de seda a les puntes dels dits”. Una seda que, com la de la primera part, simbolitza la voluntat d'acariciar un tacte suau davant la soledat que, novament i amb l'aparició d'un nou dia, torna a patir. I, sabem que la història transcorre en una única nit, no només perquè Rodoreda així ho va manifestar a l'Anna Murià, sinó perquè l'última línia de la narració així ho recull:

*“A l'altra banda del carrer feia estona que sonava un despertador. Lúgubremment: com si intentés de despertar un cadàver”.*

Per tant, podem interpretar el conte de “Carnaval” com una gran metonímia de la vida no reeixida que tothom vol omplir amb el record, el somni... amb la simulació d'una altre vida.

## ✓ Aloma

*Amb Aloma vaig adquirir la certesa de la responsabilitat que comportava escriure.*

*Mercè Rodoreda.*

Aloma és l'única novel·la d'abans de la guerra, va ésser publicada el 1938, que Mercè Rodoreda reconeix com a pròpia. L'obra ha estat refeta completament i, encara que l'escriptora en la segona versió manté el mateix tema que en la primera, en la narració publicada l'any 1968 hi trobem un estil menys retòric, ja que s'hi pot apreciar l'evolució literària de l'autora. Cal fer èmfasi que entre la primera versió i la definitiva s'escolen uns trenta anys. Per tant, com és lògic, hi trobem divergències importants. La Mercè Rodoreda que escriu l'*Aloma* de la postguerra era una adolescent crèdula, però amb la seva revisió ens adonem que s'ha convertit en una dona madura que coneix el seu ofici a la perfecció. Així recorda l'autora el procés de reescriptura de l'obra:

*“...vaig reescriure la novel·la de dalt a baix, i li vaig llevar tot allò que, aleshores, en aquella època, vaig considerar superflu. Li vaig treure la palla, per dir-ho d'alguna manera. [...] Em va costar molt sortir del text antic, fer la novel·la nova, canviar-li l'estil i també la tècnica...[...] Hi havia moltes ingenuïtats, ingenuïtats de construcció de la novel·la: als anys 30 era molt innocent quant a tècniques d'autor”.* (132)

Amb el pas del temps, doncs, Rodoreda troba el seu estil que fa palès a *Aloma*. Un estil que desemboca en una novel·la planera, senzilla, on s'elimina l'ús de les paraules rebuscades, els adjectius superflus, les expressions pròpies de la joventut... Però, malgrat totes les errades que Rodoreda troba en la seva narració, no hem d'oblidar que la primera edició d'*Aloma* (va guanyar el premi Creixells l'any 1937) li va obrir *les portes del món que tant havia anhelat conèixer*. (133)

A pesar, però, de les revisions, són indubtables les similituds que mantenen la ficció i la biografia de l'escriptora que, amb el transcurs dels anys, ha deixat de banda les il·lusions i les esperances de la joventut que associa, únicament, amb l'etapa adolescent i dona pas a una mentalitat d'acceptar la vida tal com és, que s'associa a les heroïnes rodoredianes.

*Aloma* és una novel·la psicològica, emmarcada en una ciutat, Barcelona i més concretament en el barri de Sant Gervasi, i que se situa en un temps històric determinat (probablement els fets succeeixen a l'octubre del 1934, per les referències que apareixen al capítol IV). Per tant, com veiem, el marc espaciotemporal té una gran similitud amb l'autora, ja que Rodoreda coneix a fons la ciutat on es desenvoluparan els fets perquè, recordem, va viure la seva solitària adolescència en una torre amb jardí al carrer de Sant Gervasi. Amb aquest esdeveniment, l'escriptora catalana aconsegueix crear una versemblança important ja que tenim una ciutat i un temps que s'identifiquen amb l'autora de la novel·la. La cronologia, doncs, transcorre des de la preparació de l'arribada d'en Robert d'Amèrica al moment en què Aloma ha de deixar casa seva per no tornar-hi mai més. Aquest temps de la història està distribuït de manera desigual; és a dir la desproporció que existeix entre les pàgines dedicades a unes hores, a uns dies o a uns mesos, enalteix la rellevància d'un moment concret. Un bon exemple n'és el primer capítol on, se'ns descriu el més breu lapse diacrònic que trobarem en tota la novel·la : una tarda que Aloma va cap a Barcelona. Aquesta escena podria haver estat narrada amb més brevetat, però s'allarga de manera considerable ja que aquestes pàgines inicials proporcionen al lector la perspectiva general de la narració. Es defineixen les característiques de la protagonista, introdueixen el fil conductor de l'obra i, finalment, inclou els símbols premonitors més destacats: la gata, el llibre i les cortines. Tanmateix, explica alguns successos importants i anteriors a la trama com el suïcidi d'en Daniel, germà d'Aloma. Per tant, des del primer moment, ja queden clares sobre el paper les claus de la novel·la. Així, el temps de la història en què es mourà la nostra protagonista, els mesos corresponents a la primavera, a l'estiu i a la tardor, constituïran un relat de profunditat significativa ja que, Rodoreda emprarà les estacions en un sentit simbòlic, comparant-les amb les edats humanes. Per tant, la primavera simbolitzarà el naixement i el temps de l'amor, l'estiu representarà el punt àlgid i la plenitud pròpia de la maduresa, la tardor correspondrà a la decadència de la vellesa i, finalment, l'hivern serà la mort.

La trama dels dos primers capítols d'*Aloma* se situa en el mes d'abril, poc abans de l'arribada de Sant Jordi, tal com s'especifica al tercer episodi:

*“L'abril havia passat de pressa carregat de flors i amb moltes pluges”.*

En aquest capítol, també s'explica l'arribada d'en Robert, germà de l'Anna, d'Amèrica. Un home madur, amb experiència que acabarà tenint una relació amb Aloma, una noia innocent i somiadora, que es troba en el transcurs clau de la seva vida, l'adolescència. Com veiem, doncs, Rodoreda construeix així un dels seus temes per excel·lència, les relacions amoroses. I, aquesta relació, comportarà per Aloma la dissort i la soledat.

Observem, per tant, com l'arribada d'en Robert, germà de l'Anna, de l'Argentina, alterarà la rutina familiar dels personatges. Tant d'en Joan, com de la seva muller Anna i del fill d'ambdós. Però, sobretot, de la germana d'en Joan i protagonista de la novel·la, Aloma que, inicialment, mirarà amb desconfiança en Robert, però, després s'adonarà que se n'ha enamorat:

*“Potser tenia una amiga. Només de pensar-ho es va engelosir. Es va mirar les mans que ell li havia agafat quan eren al moll i les va trobar més boniques del que pensava.[...] –No penso casar-me mai- va dir Robert [...] –Jo tampoc- va dir Aloma. No sabia per què, però les paraules de Robert l’havien molestada”.*

El fet que l'Anna hagi de marxar amb en Dani fora de la ciutat per veure si aquest es recupera de la seva malaltia, va propiciar l'acostament entre l'Aloma i en Robert; fet que es tradueix en una relació més íntima. Això no treia que, evidentment, els enyoressin:

*“Amb Anna i Dani fora, la casa semblava més gran i més vella. [...] A l'hora de dinar semblaven tres ànimes en pena i amb prou feines van enraonar”.*

Si continuem, doncs, amb el paral·lelisme que estableix Rodoreda amb les estacions, comprovem com, el maig i el juny simbolitzen l'acostament dels dos personatges i, durant la nit de Sant Joan, en Robert i l'Aloma mantindran la seva primera relació sexual. Veiem, doncs, com la tria d'aquest moment tan precís no és casual, sinó que Rodoreda sabia que la nit de Sant Joan marca el solstici d'estiu i és la més curta de l'any, ja que la llum domina durant més hores que no pas la foscor:

*“ El foc ja s’havia apagat. S’hi va acostar: les brases estaven colgades de cendra. Les va regirar amb la punta del peu i es van aixecar unes quantes flames petites, vermelles [...] La porta de la seva cambra estava oberta. [...] De sobte, la va estrènyer*

*furiosament contra el seu cos i la va besar. <És l'olor d'aquestes flors... la teva joventut.> Aloma li va voltar el coll amb els braços. El cor li batia tan fort que tenia por que es sentissin els batecs. [...] Quan va ser de dia i es va trobar sola al llit es va fer llàstima. [...] Havia dormit nua. Els pits li feien mal”.*

Aloma, després d'aquesta nit màgica, s'il·lusionarà i l'embolcallarà una felicitat que no sembla tenir fi, però, quan Robert rep una carta de l'Argentina d'una dona, tot es comença a capgirar:

*“...Joan es va treure dues cartes de la butxaca. N'hi havia una d'Ana; l'altra era d'Amèrica. [...] L'endemà al matí Aloma es va adonar de seguida que Robert estava de mal humor. Li va fer un petó i ell no va tornar-l'hi. Se'n va anar sense esmorzar i sense dir una paraula”.*

Aquests esdeveniments són premonitoris a l'arribada de la tardor que la marca el capítol XIV:

*“El til·ler, que a primeries d'agost ja s'havia començat a esgrogueir, es desfullava; les poncelles del roser que feia dues florides l'any tenien el voltant de les fulles recremat i a penes podien obrir-se”.*

A partir d'aquest episodi, i coincidint amb aquesta estació de l'any, tot es precipita cap a la fi de la relació. Per una banda es produeix la mort d'en Dani:

*“Dani semblava un espectre: els braços se li havien tornat dues canyetes, la boca se li havia fet més grossa, els ulls se li menjaven la cara. Despulat feia pena de veure'l, amb tots els ossos marcats sota de la pell. [...] a la nit es va morir. El van ficar en una caixa peita i blanca. [...] La casa cada dia era més trista”.*

Per altra banda, s'ocasiona l'esclat dels problemes econòmics que en Robert no pot o, realment, no vol solucionar:

*“Joan va aturar-se: -Ens n' haurem d'anar de casa. [...]La hipoteca venç aviat. He remogut cel i terra per trobar els diners i ha estat inútil. Totes les coses que tenia pensades m'han sortit malament”.*

Tanmateix, la marxa d'en Robert cap a Amèrica i el fet que la protagonista sigui conscient que ha d'ésser mare, provoquen una profunda depressió en Aloma perquè *“ja no el veuria mai més i era l'home amb qui hauria hagut de viure tota la vida”*. El malestar arribà a tals extrems que, fins i tot, pensà en el suïcidi just en el mateix lloc on el seu germà havia perdut la vida, les golfes:

*“S'havia matat a divuit anys; es deia Daniel. Havia deixat un paper escrit per a ella: <Tot és trist i no tinc ganes de viure més, Aloma. Una abraçada ben forta>. [...] Un dia, Joan, el seu germà gran, va cremar els llibres i els escrits que Daniel havia deixat. [...] Els papers es van tornar cendra i Aloma va plorar tota la nit”*.

Així, l'estació més freda de totes, que ja s'anuncia en el capítol XIV, arriba:

*“Tothom deia que l'hivern no trigaria perquè l'estiu havia estat molt avançat”*. Però, es recupera en l'últim episodi, en les darreres línies de la novel·la:

*“Les cases estaven tancades. L'hivern vindria a vetllar-les. I Aloma es va perdre carreres avall, com una ombra, dintre de la nit que l'acompanyava”*.

Per tant, Aloma, valenta i estoica, afronta el seu futur i el del seu fill, obrint una nova etapa en la seva vida i, tancant, Mercè Rodoreda, el cicle estacional que havia obert amb la primavera en els primers capítols.

*Aloma* és una novel·la farcida d'històries paral·leles i símbols que adquireixen graus de rellevància diferents al llarg de la narració. D'aquesta manera, el primer paral·lelisme el trobem en l'inici i el final de l'obra. Així, aquesta comença quan Aloma surt de casa seva per anar a comprar, ben il·lusionada, unes noves cortines per a la seva habitació i, acaba quan, per culpa de l'obsessió de Joan amb Coral, han d'abandonar la llar. Per tant, s'adona que el somni era una fal·làcia i que, lluny d'allò que havia imaginat, l'espera la soledat.

Mercè Rodoreda que, com ja hem vist a la part de la biografia, des de ben petita, va estar molt influenciada per les lectures d'obres d'autors catalans que li llegien el seu avi i el seu pare, va voler que la protagonista d'aquesta novel·la es digués Aloma, i no per atzar, sinó per la simbologia que amaga aquest nom. El nom d'Aloma està extret del llibre *d'Evast i Blanquerna*, de R. Llull, i pertany a un personatge femení educat per ser

una dona de casa:

*“Es deia Aloma perquè un oncle de la seva mare ho havia volgut. Era un home estrany que tothom respectava [...] Llegia Lull en havent sopat. [...] Aloma es va endur la cafetera a la cuina. Quan era petita i li feien desaparar la taula, anava apilant els plats i posava els coberts i els vasos al damunt; tot el que podia, per estalviar-se d’anar i venir massa vegades”.*

*“Les condicions totes que Evast desitjava en sa muller eren en Aloma, i aquells qui cercaven muller per a Evast segons sa voluntat, foren certificats de les bones costums de Aloma”.*

Però, paral·lelament al que trobem en el llibre *d’Evast i Blanquerna*, l’Aloma de la Rodoreda havia rebut, també, una educació i uns valors d’una “dona com cal”. I, potser aquesta càrrega moral fa que la protagonista accepti les conseqüències d’una relació extramatrimonial com un destí tràgic, com la pena que ha de pagar pel seu pecat.

*Aloma* és, sens dubte, la novel·la més autobiogràfica de l’escriptora, malgrat que el personatge que anem desvetllant al llarg de les pàgines no és Mercè Rodoreda, però sí que comparteix amb l’autora alguns trets característics. És per això, que el fil conductor de l’obra és l’amor, però no un amor idíl·lic, sinó un concepte de l’amor indestruable de la sexualitat:

*“L’amor em fa fàstic! Havia pensat tota la tarda en aquell pobre gat i, sense voler, va tancar el reixat d’una revolada”.*

L’escena del mascle assetjant la femella quan aquesta estava agonitzant i l’exclamació que d’això en fa Aloma ja ens dóna una certa concepció de la visió que té la nostra protagonista vers el sexe. Tanmateix, la idea la corroborem quan, en el capítol XVI, en Robert, malgrat que no pot deixar diners a Aloma per salvar la casa, vol tenir relacions amb ella:

*“-Vés-te’n!- li va dir baixet. Robert la va abraçar tan fort que va fer-li mal. <Quin fàstic, l’amor.> [...] Li va venir mareig. [...] Mig boja de desesperació, li va mossegar els llavis. Robert [...] li va dir: -Bèstia! Aloma el va veure que sortia amb la mà damunt dels llavis bruts de sang”.*

Com hem vist en l'anàlisi dels contes, Mercè Rodoreda ja havia treballat amb anterioritat a *Aloma* tot un seguit de tècniques i temes que en aquesta novel·la hi perfecciona. Així, podem veure com, en *La salamandra*, la trobada entre la protagonista i l'home desemboca en una primera relació sexual marcada per un fort component de violència. Igual que en el cas d'*Aloma* on, també l'element masculí domina sobre el femení. Tanmateix, en *La salamandra*, la noia rebrà el continu assetjament de la gent del poble per haver mantingut relacions amb un home casat i, a *Aloma*, la nostra protagonista patirà al imaginar-se les crítiques dels seus veïns, que la faran el centre de les seves xafarderies perquè haurà de criar un fill tota sola.

Observem, doncs, en aquestes semblances com Rodoreda es servia del gènere del conte per treballar i experimentar tot un seguit de tècniques que, després incorporava a la novel·la. Com a conseqüència d'això, aquestes tècniques i aquest procés de mestratge desembocaran, finalment, en un estil únic i inimitable que es fa present en les seves obres. Així, per exemple, en *La salamandra*, la narració es mou entre la delicada línia de la realitat i l'imaginari com, en certa manera ocorre en la narració d'*Aloma* on, inicialment, se'ns presenta una protagonista més propera al món oníric que no pas al veritable i, finalment, Aloma acabarà totalment arrelada a la realitat que l'envolta. Aquesta presa de consciència del personatge la detectem en descobrir l'evolució que en ella s'hi produeix com a conseqüència de la seva relació amb Robert. En els primers capítols, percebem una Aloma adolescent, innocent, ingènua i il·lusionada per anar a comprar unes cortines noves per a la seva habitació. Però, aquest deler es veu enterbolit pel remordiment d'haver-se comprat un llibre, que sap que al seu germà no li agradaria que llegís, i per, a més a més, haver-se descuidat les cortines al quiosc:

*“El cor se li va estrènyer. On era el paquet de les cortines? Tenia el llibre i el portamonedes a la falda, i al seient del costat no hi havia res. [...] I tot d'una va ser com si el veiés damunt de la pila dels diaris. L'hi havia deixat per poder triar el llibre”.*

Les peripècies que la nostra protagonista va viure per recuperar-les i el fet d'assabentar-se, només arribar a casa, que en Joan i l'Anna havien decidit que aquelles cortines noves serien pel Robert: *“Escolta; amb en Joan hem pensat que podríem posar les cortines a la cambra del meu germà.”*, són un presagi de la relació que viuran Aloma i el seu amant efímer. En el cas de les cortines, l'home encara no ha arribat i ja li usurpa una



cosa que ella desitjava molt. Exactament igual que el que passarà amb la seva relació en la qual, a Aloma li hauria agradat trobar amor i, en canvi, l'únic que hi troba és sexe. Un paral·lelisme que Rodoreda fa amb el llibre que Aloma adquireix a la botiga, *Una mena d'amor*, de l'escriptor C. A. Jordana, on també es relata la il·lusió d'una dona per enamorar-se i amb el que es troba realment, que és sexe descarnat.

Però, quan veritablement veiem el primer pas que acabarà arrelant Aloma al món que li ha tocat viure, és quan escriu la segona carta al seu amant imaginari i la deixa oblidada dins el llibre per començar a viure la veritable aventura amb Robert. A partir d'aquest moment, el desencadenament dels fets anirà formant un personatge cada vegada més madur; és a dir cada cop més allunyat del món imaginari, fins que, en el darrer capítol, Aloma retroba el llibre i la carta. En rellegir-ne l'encapçalament, una constatació amarga precedeix la destrucció de la seva fantasia escrita:

*“A l'ampit de la finestra hi havia un llibre. Tant que havia patit perquè no el trobessin i no hi havia pensat ami més. El va agafar i se li va obrir pel mig, allà on havia deixat la carta. La va treure del sobre: <Estimat, molt estimat...> Que n'era de ruca! Li va semblar que de tot allò feia molts anys i va esquinçar la carta”.*

En aquestes darreres línies, trobem ja un personatge conscient de la seva realitat, com podem entreveure, també, mitjançant el símbol de les cortines:

*“A la cambra de Robert encara hi havia les cortines a la finestra. Amb el mànec d'una escombra les va despenjar. Se li va ficar pols al coll i va tossir”.*

El somni, per tant, de les cortines noves, igual que el somni de l'amor ha perdut tota la màgia i, únicament en queda la realitat: una tela empolsegada i una noia abandonada i, novament sola, que afronta la vida deixant enrere qualsevol falsa esperança. Tanmateix, la pèrdua d'aquesta esperança és veu accentuada per les mentides reiterades que en Robert disfressava de veritat quan deia a Aloma:

*“Quan van arribar al reixat Robert va donar una rosa a Coral.[...] Coral [...] va allargar la mà a Robert, una mica alçada perquè no tingués més remei que fer-li un petó. Aloma s'hauria volgut fondre. Quan Coral se'n va haver anat, Robert li va agafar el braç i li va dir: -M'agrades més tu”.*

Però, aquests enganys no acabaven aquí, sinó que quan en Robert comença a rebre cartes d'una dona des de l'Argentina, promet a Aloma no marxar:

*“-Oi que no te n'aniràs? [...] Els ulls se li havien omplert de llàgrimes i no va poder dir res més. [...] Robert li va agafar la cara entre les mans i va murmurar: -No sabia com fer-ho”.*

Però, finalment i malgrat la seva promesa, acaba faltant a les seves paraules i decideix partir:

*“No me'n podria anar sense dir-te adéu. No et voldria deixar un mal record. Ella no va dir res. -T'he estimat, i et tenia massa a la vora... Aloma va pensar que no sabia què dir, que parlava només per quedar bé. < T'he estimat.> Ella també; perquè no sabia res de la vida. <És com si s'hagués trobat a les mans una noia amb moltes ganes d'estimar i sense saber què és estimar>. [...] - Aloma, ets tan jove... No el va deixar acabar. Amb un impuls incontrolable li va llançar els braços al coll i el va besar: -M'havies estimat, oi? Al començament. No va dir res més”.*

Per tant, el tema de l'amor vist des de la vessant més cruel és el mateix fil conductor d'ambdues novel·les, d'*Aloma* i de *La salamandra*, ja que en aquesta darrera també hi trobem les mentides de l'home quan li assegura a la noia que: “ *la meva dona ets tu; només tu*”, i després descobrim que està casat.

Tanmateix, Mercè Rodoreda, mitjançant el tema que havia tractar prèviament en el conte de *La salamandra* (la metamorfosi), fa que una Aloma plena de credulitat s'imagini, en el capítol V, que les coses encara poden esdevenir d'una altra manera molt més positiva:

*“Va pensar en quan era petita i sortia al carrer a mirar els reguerons que hi deixaven les pluges i les sargantanes que hi prenien el sol. <La vida pot canviar -va dir-se-, i qui sap si tindrà sort>”.*

De la mateixa manera que hem trobat similituds entre *Aloma* i *La salamandra*, descobrir, també, paral·lelismes entre *Aloma* i *El gelat rosa*; sobretot per la reiterada aparició del símbol de l'anell i per la perfecció de la tècnica del monòleg interior.

Com ja hem explicat en l'anàlisi de *El gelat rosa*, l'anell que li regala el noi simbolitza per a ella la fi d'una vida marcada per la llibertat i el començament d'una nova etapa caracteritzada, creia la noia, per l'opressió. I, en certa manera, l'anell que Mercè Rodoreda fa aparèixer en *Aloma*, també representa un símbol de discòrdia:

*"Aloma va contenir-se: -Mira, he vingut a buscar l'anell; no he vingut a escoltar històries. [...] Aloma hauria volgut plorar. Coral la mirava amb els ulls plens de malícia: s'havia tret l'anell i el feia saltar damunt de la mà oberta"*.

La necessitat de recuperar l'anell amb l'únic objectiu de vendre'l i poder pagar els deutes, no semblava entendre el cor de Coral que no cedia en la seva posició de quedar-se amb ell, malgrat que Aloma insistia i li deia:

*"Joan és tan desgraciat que si el veiessis et faria llàstima. T'ha estimat molt. Haurem d'anar-nos-en de casa; era dels meus pares"*.

Per tant, en certa manera, l'anell del llibre d'*Aloma*, també es caracteritza per amagar darrere una connotació negativa: l'opressió i la manca de llibertat que, per culpa del boig enamorament d'en Joan per la Coral, ara haurien de patir tota la família.

#### *SEMBLANCES BIOGRÀFIQUES:*

Les connexions biogràfiques entre *Aloma* i la vida íntima de Mercè Rodoreda són uns fets evidents al llarg de tota narració. L'arribada d'en Robert d'Argentina, que com hem vista la part de la biografia s'assembla a l'arribada del seu oncle d'Amèrica i, també com la incorporació d'aquest homes a les respectives família tergiversen el funcionament d'aquesta, és un punt en comú que comparteixen realitat i ficció. Així com la concepció de l'amor avocat sempre al fracàs com a conseqüència de les mentides que Armand Obiols deia a Rodoreda i que l'autora, posteriorment i com a símbol d'alliberament traslladava a les seves narracions, com és el cas d'*Aloma* a qui en Robert menteix i amaga la veritat quan no li diu que tenia una dona a l'Argentina:

*"Es va adonar que la cartera havia caigut a terra. Quan anava a collir-la, el cor li va fer un salt: estava oberta i, a tocar, hi havia un retrat. [...] És la seva amiga. Un dia em va dir que havia estat a punt de tornar-se boig. Es diu Violeta"*.

Però, potser el fet més significatiu que no únicament es reflexa en *Aloma*, sinó que també en *La plaça del Diamant* i en *Mirall Trencat*, és la relació, sempre turbulenta entre mares i fills. És a dir que, en certa manera, realitat i ficció avancen de la mà ja que, tal com apunta l'Annà Murià en una de les seves entrevistes i, referint-se a Mercè Rodoreda:

*“Ella tenia molt poc sentiment de maternitat. [...] No li havia fet il·lusió el naixement del fill, més aviat li havia fet nosa. Quan el va tenir, era molt jove, no sé si tenia dinou anys, potser no els tenia. [...] i en aquella edat, li feia nosa la criatura. Després, és clar, potser, una criatura, convivint-hi, es fa estimar”.* (134)

És a dir, com d'alguna manera li ocorre a Aloma, ja que quan aquesta es va assabentar que estava embarassada el seu estimat no ho va saber, sinó que ella, tota sola i malgrat la seva joventut, va haver d'enfrontar els fets, perquè:

*“Havia de ser valenta. Una veu petita diria: <Mare>. Es va agafar fort les mans perquè no li tremolessin tant. [...] Lluny, hi havia la remor sorda de la ciutat, noies que plantaven cara a la vida, sense somnis”.*

Per tant, veiem com l'experiència personal es traslladada a la ficció amb gran mestria, però sempre salvaguardant les distàncies que ens permeten distingir entre l'obra i la vida personal de Mercè Rodoreda.

## ✓ La plaça del Diamant

*La plaça del Diamant és la cosa més allunyada de mi  
i és on sóc més present. És el que se'n diu "l'esprit de la lettre".*

*Mercè Rodoreda.*

La Natàlia de *La plaça del Diamant* és una protagonista que té molts punts en comú amb altres heroïnes rodoredianes, però amb la particularitat que, en aquesta trama, és el mateix personatge que ens narra la història. Publicada en el 1962, serà anys després quan obtindria la rellevància que li pertocava a una novel·la escrita amb un estil tan quotidià i planer però, a la vegada, tan treballat i amb tanta simbologia darrere. Com Mercè Rodoreda reconeixia:

*"La plaça del Diamant no solament no va ser finalista del Sant Jordi, sinó que no va tenir un sol vot dels membres del jurat. [...] No era un jurat per a una novel·la de tipus modern que jo presentava".* (135)

Així, l'èxit de *La plaça...* recau en la dificultat de separar la vivència personal de la Natàlia-Colometa amb la història col·lectiva que van patir tantes dones arrelades a un món dominat pel conflicte bèl·lic de la Guerra Civil Espanyola (1936-1939). És a dir, que el relat personal i individual de la protagonista permet a molts lectors identificar-se amb la història de la Natàlia:

*"Colometa podria trobar-se en qualsevol lloc del món. Sempre hi haurà Quimets, i sempre hi haurà Colometes. Sempre".* (136)

*La plaça del Diamant*, escrita a Ginebra, neix, inicialment, de l'evocació i el record que Mercè Rodoreda tenia per la seva ciutat:

*"Si hagués viscut constantment a Barcelona no hauria escrit mai La plaça del Diamant: és producte d'una nostàlgia, és un reflex de tot l'enyorament del meu país. La meva experiència anterior a la Guerra Civil em semblava un somni irreal, impossible d'haver-lo viscut; i el fet d'haver viscut fora m'ha fet idealitzar més el país. [...] Segurament si l'hagués vista abans no hauria escrit la novel·la. [...] Em va decebre molt quan la vaig veure després, un cop publicada la novel·la".* (137)

En segon lloc, per l'estímul que suposà per l'autora un dels relats de *Vint-i-dos contes*:

*"<Tarda de diumenge> que és el que em va inspirar La plaça del Diamant".* (138)

I, finalment, per la influència de dos autors d'Espanya:

*"Havia llegit el Viaje a la Alcarria de Cela i, especialment, Diario de un cazador de Delibes. I això em va llançar a escriure La plaça del Diamant, amb l'estil del meu conte i influïda per aquests dos grans escriptors espanyols que són Cela i Delibes".* (139)

*La plaça del Diamant* és una novel·la d'amor on es narra la història de pèrdua i recuperació de la identitat de la seva protagonista, la Natàlia; una noia òrfena de mare, que treballa en una pastisseria i que té un promès formal fins que el deixa perquè coneix en Quimet a la Festa Major de Gràcia:

*"I quan pensava que havia renyit amb en Pere sentia una pena per dintre i la pena em feia adonar que havia fet una mala acció".*

Amb ell es casarà un any després i aquest matrimoni suposarà per a la nostra protagonista el primer esglaó de la pèrdua de la identitat, ja que en Quimet deixarà d'anomenar-la pel seu nom, i passarà a dir-li Colometa. I ella, ingènua, bondadosa i crèdula que, fins i tot pateix quan ha de dir que no, entrarà en una enrevessada espiral d'opressions i submissions de la qual no en sortirà fins a la mort d'en Quimet, amb qui, havia tingut dos fills:

*"El nen, havia estat un nen, quan va néixer pesava prop de quatre quilos; al cap d'un mes d'haver nascut en pesava dos i mig. [...] I al cap d'un any i mig, just al cap d'un any i mig d'haver tingut el nen, la sorpresa! Altra vegada, vaig tenir un embaràs molt dolent, malalta sempre com un gos [...] Va sortir nena i li vam posar Rita".*

El fet de viure un moment de la història tan delicat (la Guerra Civil), no poder atendre correctament els fills, però, sobretot, haver d'aguantar les rareses del seu espòs: *"quan estava de mal humor sortia allò de, Colometa no badis, Colometa has fet un nyap, Colometa vine, Colometa vés"*, l'aniran convertint, de mica en mica, en una dona molt més conscient del món on viu. Tanmateix, l'opressió més significativa que trobem a la novel·la és la progressiva invasió de la seva llar per part dels coloms:

*“El colom tenia una ala ferida, estava mig esmoreït i havia deixat miques de sang per terra. Era jovenet [...] en Quimet va dir que el guardariem, que li faria una gàbia [...] la mare d'en Quimet va dir que si fèiem un colomar, no sabíem pas els diners que tot plegat ens costaria. [...] Només sentia parrupeig de coloms. Em matava netejant els coloms. Tota jo feia pudor de colom. Coloms al terrat, coloms al pis; els somiava...”*

Així, doncs, el veritable *leit-motiv* de la novel·la seran els coloms, l'evolució dels quals avançaran paral·lelament amb els canvis de la protagonista. Per tant, aquest símbol ple d'ambigüitat entrarà plenament, juntament amb l'embut, en la vida de Colometa:

*“Em recordo del colom i de l'embut, perquè en Quimet va comprar l'embut el dia abans d'haver vingut el colom”*.

L'embut, doncs, simbolitzarà, amb la seva forma que s'estreny cada cop més, l'angunia i l'angoixa de la nostra protagonista que, sense saber com tirar endavant la seva vida i la dels seus nens, escollirà aquest objecte per matar els dos fills:

*“Vaig sortir de casa amb el portamonedes a dintre de la mà, un portamonedes petit, només pels cèntims, i el cabàs de l'ampolla. [...] Vaig posar l'ampolla damunt del taulell i vaig dir: salfumant”*.

I tots dos elements, el colom símbol de vida i opressió, i l'embut, símbol d'angoixa i mort es mitifiquen i tanquen, respectivament, al final de la novel·la i, per tant, posa fi a la joventut de Colometa, que s'allibera del passat amb un crit que esdevé per a ella com una catarsi:

*“I vaig sentir una companyia a la mà i era la mà d'en Mateu i a la seva espatlla se li va posar un colom corbata de setí i jo no n'havia vist mai cap, però tenia plomes de tornasol i vaig sentir un vent de tempesta que s'arremolinava per dintre de l'embut que ja estava gairebé clos i amb els braços davant de la cara per salvar-me de no sabia què, vaig fer un crit d'infern”*.

Així, la mort del seu marit a la guerra, que coincideix amb la desaparició de l'últim colom: *“...aquell de les llunetes. Tenia les plomes del coll mullades per la suor de la mort, els ulls enlleganyats. Ossos i ploma”*, simbolitza la recuperació de la identitat perduda i l'inici d'un nou futur amb l'Antoni.

I un tema que Rodoreda ja havia treballat a *La salamandra*, la metamorfosi, torna a sortir en *La plaça*... quan Colometa, un cop mort el seu marit, en un somni despert reviu el passat, tot just finalitzat, i es veu transformada en un colom. Per tant, ens adonem de la importància que aquests animals van tenir en la seva vida:

*“I amunt, jo amunt, amunt, Colometa, vola, Colometa... Amb la cara com una taca blanca damunt del negre dol... amunt, Colometa, que darrere teu hi ha tota la pena del món, desfés-te de la pena del món, Colometa. Corre, de pressa. Corra més de pressa, que les boletes de sang no et parin el caminar, que no t’atrapin, vola amunt, escales amunt, cap al teu terrat, cap al teu colomar...vola, Colometa. Vola, vola, amb els ulls rodonets i el bec amb els foradets per nas al capdamunt... i corria cap a casa meva i tothom era mort”.*

Perquè, en un principi, la intenció de l’autora era construir una novel·la que, un cop finalitzada, no s’assemblava en res a les projeccions del començament:

*“A La plaça del Diamant jo volia una novel·la estil Kafka, en la qual hi hauria la bogeria dels coloms, només la protagonista amb els coloms al terrat, els coloms al pis, obsessionada per ells. No res més que això”.* (140)

Per tant, l’adroguer Antoni, que torna a anomenar la protagonista Natàlia, li proporcionarà un nou estil de vida, amb el seu caràcter bondadós i tendre, que desemboca en el benestar d’ella, tal i com veiem en el darrer adjectiu de la novel·la, *contents*. Així, la pròpia Mercè Rodoreda, en unes declaracions fetes posteriorment, reconeix com:

*“El final és bo, boníssim. Jo ara veig la novel·la amb tanta distància que és com si jo no l’hagués escrita, com si fos d’un autor anònim. Aquesta obra ja ha deixat de semblar-me meva, ha deixat de pertànyer-me; i la puc jutjar millor”.* (141)

*La plaça del Diamant* és un novel·la d’amor, sense sentimentalisme; com la mateixa Mercè Rodoreda deia:

*“Colometa afronta la vida sense sentimentalisme. [...] Qui només vegi en la Colometa la víctima d’un conjunt de problemes, diguem, casolans és que, amb tots els respectes, no veu més enllà dels seus nassos. És el joc d’una parella; no hi ha drames”.* (142)



Per tant, tornem a trobar, una altra vegada, el tema central de l'obra basat en l'amor; com en el conte de *La salamandra*. I, com sempre, un amor amb un caire negatiu, ja que la dona se subordina a l'home. I, en *La plaça...*, aquest fenomen se'ns presenta al començament de l'obra quan, la Natàlia, perd la seva identitat i passa a ser Colometa; nom entranyable i plenament simbòlic:

*“Quan el vals es va acabar la gent va començar a sortir. [...] quan estarem sols vostè i jo ballarem un vals de punta a la plaça del Diamant... volta que volta... Colometa. Me'l vaig mirar molt amoïnada i li vaig dir que em deia Natàlia i quan li vaig dir que em deia Natàlia encara riu i va dir que jo només em podia dir un nom: Colometa”.*

Veiem, doncs, com Colometa, a l'inici de la novel·la, no tenia una personalitat prou ferma per realitzar-se independentment com a persona i, és per això que, per una banda, deixarà el seu ofici a la pastisseria perquè en Quimet, dominat pels zels i l'enveja, li demana:

*“No vull que treballis més amb aquest pastisser! He sabut que va darrera de les pastisseres”.* I, per altra banda, no es rebel·la davant les exigències del seu futur marit:

*“Em va dir que si volia ser la seva dona havia de començar per trobar bé tot el que ell trobava bé. Va fer-me un gran sermó sobre l'home i la dona i els drets de l'un i els drets de l'altre i quan el vaig poder tallar vaig preguntar-li: I si una cosa no m'agrada de cap de les maneres? T'ha d'agradar perquè tu no hi entens”.*

Però, aquest pseudònim que va adquirir Natàlia el perd quan en Quimet mor i apareix en la seva vida l'Antoni, el qual li permet de recuperar la seva veritable identitat. Per tant, observem com Antoni demostra ser, en tots els seus aspectes, un home antagònic de Quimet, ja que si per un costat en Quimet només volia la submissió de la seva dona i, ni tan sols la deixava desfogar-se: *“I quan vaig arribar al pis, jo, que sempre havia estat dura de plors, vaig arrencar a plorar com si fos qualsevol cosa”*; per l'altre cantó, l'Antoni només voldrà la seva felicitat:

*“Que no s'havia casat per fer-me rentar la roba sinó que s'havia casat per tenir família, com m'havia dit, i que volia veure la seva família contenta”.*

És a dir, que, com veiem, l'arribada de l'Antoni va suposar la calma per a la Natàlia; una tranquil·litat tant a nivell econòmic com personal que, fins i tot, propicià que la nostra protagonista recordés el passat, però no d'una manera atribolada sinó, més aviat tot el contrari: fent una mitificació del temps perdut:

*“Tot era igual, però tot era bonic”.*

L'altre aspecte referent a la temàtica que Rodoreda ja havia practicat en els contes, concretament en *Orleans, 3 quilòmetres* i que trasllada després a *La plaça del Diamant*, és el conflicte bèl·lic:

*“Em vaig anar embolicant amb el fons de la guerra que hi ha a la novel·la [...]. Crec que el fet que hi aparegui la guerra, el drama de Catalunya, el desastre, d'aquesta manera tan... gairebé sense tocar-lo, sense dramatitzar-lo, és el que emociona precisament de la novel·la”.* (143)

Pel que fa referència a la tècnica, en *La plaça del Diamant*, Mercè Rodoreda continua el camí que havia començat en alguns dels relats de *Vint-i-dos contes* i, per tant, s'allibera del narrador des de les primeres línies i passa a emprar l'escriptura parlada i, a la darrera part de la novel·la, el monòleg interior. Aquesta última tècnica, com ja hem vist a la part de l'anàlisi dels contes, ja la practicava, sobretot en *El gelat rosa*, on el discurs no tenia una organització lògica perquè corresponia al pensament de la protagonista. És a dir, al denominat flux de consciència i, per tant, no anava dirigit a ningú sinó que era la intimitat del personatge. Exactament igual que el que ocorrerà amb la Natàlia/Colometa en *La plaça del Diamant*, però ja amb un estil molt més elaborat, *a base de treballar-hi molt:* (144)

*“Si en Quimet no era mort, tornaria. ¿Qui em podia dir que l'havia vist mort? Ningú. És veritat que el rellotge que m'havien dut era el seu, però potser havia passat a unes altres mans i allò que havia fet creure que era mort havia estat trobar el rellotge en un braç que potser no era el braç d'en Quimet. ¿I si era viu com el pare de l'amiga de la Rita i tornava malalt i em trobava casada amb l'adroguer de les veces?”.*

Per tant, si el verb dominant fins aleshores era “dir”, a partir de l'endinsament que fa Colometa en ella mateixa, el verb que caracteritzarà l'obra serà “pensar” i, aquest

pensament ocuparà tot l'àmbit narratiu. Mercè Rodoreda barreja, doncs, l'inconscient i els elements onírics amb la realitat:

*“A la botiga de les hules em vaig aturar a fer veure que mirava, perquè si vull dir la veritat he de dir que no veia res: només taques de colors, ombres de nina”.*

Amb aquest fet podem observar com la seva imaginació suplanta allò que, en realitat, no veu i, aleshores, el món vertader queda tergiversat i ple d'elements personals, íntims i subjectius. És a dir, amb una visió plenament onírica. Aquesta tècnica que emprà Rodoreda, com la majoria, ja l'havia treballada abans i, en aquest cas concret, la podem relacionar amb el conte *Carnaval* on els personatges, amagats darrere de les màscares i les disfresses, viuen una rua, però, al mateix temps, també un somni. Com en l'episodi de les gardènies que hem treballat en la pàgina: 71 i 72.

#### *SEMBLANCES BIOGRÀFIQUES:*

En *La plaça del Diamant*, Mercè Rodoreda ens narra una història, la protagonista de la qual té alguns punts en comú amb la pròpia autora:

*“Ara, l'únic que té Colometa que s'assembla a mi és precisament la por de sentir-se perduda en el món; la por tremenda que les dues tenim a pensar què fem, de què serveix que siguem al món. També la innocència de Colometa és meva; m'agraden molt aquest tipus d'èssers. Aquesta cosa innocent em produeix molta tendresa”.* (145)

Aquesta por de què parla Rodoreda a trobar-se aliena als altres, probablement va començar amb la mort de l'avi, es va anar accentuant amb el casament amb un home a qui no estimava i, segurament arribà al seu punt àlgid amb la mort de la mare i la relació amb Obiols, el qual mantenia una actitud massa amorosa amb altres dones, malgrat que Rodoreda era la seva parella.

Una altra relació que podem establir entre la ficció i la vida personal de Rodoreda és l'apel·lació constant que en *La plaça...* fa la Natàlia referint-se a la seva mare amb expressions com:

*“La meva mare morta feia anys i sense poder-me aconsellar i el meu pare casat amb una altra. El meu pare casat amb una altra i jo sense la meva mare que només vivia per*

*tenir-me atencions. I el meu pare casat i jo joveneta i sola a la plaça del Diamant”.*

Veiem com està sobtada, insegura i perplexa davant d'aquells ulls lluents de mico que no la deixaven de mirar i ella, inexperta en aquestes situacions, no sabia com reaccionar. D'aquí que recordi contínuament la seva mare, ja que quan aquesta era viva suposem que guiava la seva filla pel bon camí i ella se sentia protegida i recolzada. És lògic, doncs, que amb la seva pèrdua i en quedar-se òrfena, la Natàlia es trobés sola i amoïnada; confusa per la situació que estava vivint olorant l'aigua de colònia esbravada que duia en Quimet. En certa manera, poder establir un paral·lelisme amb aquest sentiment de la Colometa en la ficció i el que, en el seu moment, va sentir Rodoreda quan va haver d'exiliar-se, deixant en la seva pàtria la mare i el fill; però sobretot la seva mare i els seus consells, tal com explica l'Anna Murià:

*“...no estava angoixada d'haver-lo hagut de deixar. (al fill) Potser ho estava més per la seva mare que pel nen, la feia patir que la seva mare passés privacions. En va passar perquè el marit d'ella, que era germà de la seva mare...[...]Ell tenia diners. La mare va passar privacions i per això ella estava angoixada”.* (146)

Per tant, com l'autora catalana afirmava:

*“Tenim els punts en comú propis de la nostra condició de dona, del fet d'haver nascut en el mateix barri i en la mateixa època. Però penseu que jo vaig marxar del meu país després de la Guerra Civil. Que des d'aleshores he viscut a París i a Suïssa i que, naturalment, l'exili canvia una persona”.* (147)

## ✓ Mirall trencat

*Es tracta d'una novel·la molt bona  
que honra la literatura catalana.*

*Mercè Rodoreda.*

*Mirall trencat* va ser publicat el 1974, però Mercè Rodoreda ja feia anys que l'havia començat a escriure:

*“Vaig començar Mirall trencat abans que La plaça del Diamant, i vaig començar amb un capítol que no era ni el principi ni el final; era un capítol intermedi. Vaig escriure'n dos o tres capítols. Durant molts anys, vaig tenir abandonats aquests capítols”.* (148)

Sense saber, doncs, com continuar amb la història del llinatge de la família protagonista, narrà *La plaça del Diamant*, però, de sobte:

*“Se'm va ocórrer el títol de Mirall trencat: llavors el vaig treure ràpidament del calaix on estaven guardats i em vaig adonar que eren trossos de vida d'aquesta família. Això va ser l'espurna que em va llançar una altra vegada a agafar la novel·la”.* (149)

Per tant, podem afirmar que el títol comparteix amb tota l'obra un cert paral·lelisme, ja que la novel·la *està feta a retalls i no es compon fins al final, com si es tractés dels trossos d'un mirall.* (150)

La novel·la explica la història d'una família i de la casa i el jardí on viuen, des de la seva creació, a finals del segle XIX, fins a la desaparició gairebé total dels personatges i la destrucció dels espais on van viure, en temps de la postguerra:

*“La història comença el 1833 i acaba uns quinze anys després de la Guerra Civil. Faig reviure una època sense cap propòsit, sense cap missatge. Són tres generacions”.* (151)

Des del punt de vista tècnic, la novel·la reprèn molts dels recursos de la novel·la del segle XIX i, concretament de la novel·la de fulletó. Hi podem trobar algun dels motius recurrents d'aquest gènere, com per exemple el dels fills il·legítims, el de la seducció de la noia jove i inexperta, l'orfenesa o el del matrimoni que possibilita l'ascensió social d'una noia pobra però bonica:

*“La Teresa era una perla. L'havia coneguda veient-la passar de bracet d'una amiga,*

*des de la terrassa del Liceu. La mare de la Teresa tenia una parada de peix a la Boqueria. [...]S'anaven veient i aquell hivern la mare de la Teresa morí. Encara no feia un mes que l'havien enterrada, el senyor Nicolau preguntà a la Teresa si es volia casar amb ell: tot el que li podia oferir era la seva fortuna. [...] Tenia un problema: un fill d'onze mesos, una relliscada com una casa. El pare es deia Miquel Masdéu, era casat [...] Així que el senyor Nicolau li demanà per casar-s'hi, la Teresa amagà la criatura a casa d'una seva tia i al cap d'uns quants dies digué que sí”.*

La trama també presenta semblances amb aquest tipus de novel·la (de fulletó). El motiu del secret generarà tota la intriga novel·lesca i, precisament, allò que desencadenarà la tragèdia final és el fet de violar un secret. La parella fundadora del llinatge, Salvador i Teresa, aporten, cadascú per la seva part, un secret d'amor. L'existència d'un fill biològic amb Jesús Masdéu, pel que fa referència a Teresa i el secret de la relació amorosa amb la Bàrbara quant a Salvador:

*“Sense dir res li agafà la cara amb les seves manasses i la besà. A poc a poc tornaren cap al cotxe. Abans de deixar-la a casa li preguntà si li agradaria de sopar amb ells l'endemà. La Bàrbara digué que sí. [...] Al cap de dos dies en Quim l'anà a veure i li ensenyà el diari: la Bàrbara s'havia suïcidat. L'havien trobada ofegada en el canal. Visqué uns quants mesos sense voler creure que la Bàrbara era morta [...] en una estada a Barcelona, Rafael Bergadà, germà d'en Quim, li presentà la viuda del financer Nicolau Rovira, maca i la simpatia en persona, que es deia Teresa Goday”.*

Així, en Salvador voldrà fer renéixer la seva efímera relació amb la Bàrbara amb una altra dona, la Teresa, però fracassarà:

*“Encarregà que cada dia fessin portar flors a la Teresa. <Violetes; fins que n'hi hagin>. Seria com si l'idil·li de Viena tornés a començar”.*

Ara bé, lluny de sincerar-se l'un amb l'altre, aquest mateix fet es torna a repetir amb la seva filla, Sofia i el seu espòs, l'Eladi Farriols:

*“<Es veu d'una hora lluny que l'Eladi està enamoradíssim.> La Sofia es posà de cara al mirall i somrigué <I jo no?> <Oh, tu... ¿ho has estat alguna vegada?> La Sofia no contestà”.*

I no respongué perquè el secret que aporta la Sofia al matrimoni és el pensament constant en el seu pare o en un amic de joventut, en Lluïset Roca.

En canvi, l'Eladi, sí que és cert que estigués enamorat, però, potser, ho estava més del seu amor anterior, la Pilar Segura amb qui tingué una filla, la Maria:

*“Quan veié la Pilar a l'escenari cantant, nua, a dalt d'un home disfressat de cavall, quedà meravellat. Am prou feines se li veia la cara, mig tapada per la cabellera negra fins als ronyons [...] De la Pilar Segura se n'enamorà de seguida, i perdudament. Era dolça, tenia un no sabia què de popular i de refinat que la feia entranyable. <Tan diferent de la Sofia...>”*

Per tant, la filla natural i els pensament vers la Pilar un cop casat amb Sofia, són els secrets que l'Eladi aporta al matrimoni, malgrat que la nit de noces li confessà a la seva muller que ja era pare:

*“De la manera més bèstia murmurà: <Tinc una filla.> [...] S'aixecà decidida, acabà de despullar-se gairebé arrencant-se la roba; i nua, se li acostà...”*

Aquesta rebel·lió sorprenent de l'Eladi i la posterior revelació de l'inconfessable, desembocarà en la destrucció parcial de la família; malgrat que el secret (la Maria) es convertirà en el fet més preuat, sobretot pel seu pare, ja que l'il·luminarà la vida. Per això, potser moguda pels zels, Sofia s'acostà despullada a Eladi després que aquest li confessés l'ocult, per donar-li ella també un fill:

*“Sofia Valldaura quedà embarassada al cap d'un mes d'haver-se casat. Tingué un embaràs dolent, sempre vomitant i amb dolors als ronyons que la mataven. [...] Al nen li posarien Ramon; la Sofia hauria volgut que es digués Salvador, com el seu pare, però l'Eladi li ho tragué del cap. [...] En Ramon complí tres anys i la Sofia tornà a quedar embarassada. No li sabé gens de greu. <Potser tindrè una nena.> Estava segura que si podia donar una filla a l'Eladi l'apartaria de la Maria, que era molt bonica i que ell, tothom se n'havia adonat, estimava més que en Ramon”*

Per tant, veiem com a *Mirall Trencat* hi podem trobar els tres tipus d'amors: els de la Teresa, els de la Sofia i els adolescents; els de la Maria, que és el sentiment que en la novel·la li és negat el futur. Però les semblances que comparteixen les protagonistes són

el fet d'èsser les tres els centres del respectius triangles amorosos: Teresa amb Salvador i Bàrbara, Sofia amb Eladi i Pilar i, finalment, Maria amb Jaume, un nen malaltís i escanyolit, i Ramon, molt més vital i que acabarà sent el gran amor de Maria.

Per tant, com la mateixa Mercè Rodoreda reconeixia:

*“El que és important a Mirall trencat és l'estil. L'estil, la tècnica. El fet que en un capítol surt un personatge que parla dels altres personatges i així successivament, això és una tècnica molt bona”.* (152)

Es tracta, doncs, d'una novel·la tancada i, encara diria més, hermètica, ja que no hi ha esperança de continuació, com trobem en d'altres obres de Rodoreda, perquè la narració es tenyeix amb uns caires de tristesa, ja que la mort assetja, sobretot, en el món dels infants i, fins i tot, acaba produint la desaparició de dos d'ells: la Maria i en Jaume:

*“Els importants del Mirall són la casa, el jardí i, sobretot, les criatures, els nens; és a dir, el nus de la novel·la el fan les criatures, no la Teresa”.* (153)

Per tant, veiem com, mort i infantesa es donen la mà i es converteixen en l'eix de l'obra sobre el qual oscil·len uns símbols que acabaran mitificats: la tórtora en la mort d'en Jaume i el llorer en la de la Maria:

*“<Deixa'm que em fas mal!> La Maria li passà la mà per la galta, com la mamà i li digué: <Pobre nyicris...>[...] Quan sentí la punxada al coll la mirà com si no ho entengués i arrencà a plorar amb la boca oberta. Tenia les mans crispades, els mirava; es volgué treure la forca del coll i en Ramon l'empenyé”.*

*“La primera cosa que Teresa Valldaura veié així que obrí els ulls fou una tórtora a l'ampit de la finestra. [...] Una angoixa sobtada li estrenyé el pit: el dia que Salvador Valldaura havia mort, una tórtora havia parrupejat a la finestra”.*

Veiem, doncs, com Rodoreda, a partir de les connotacions de caire negatiu que adquireix en la novel·la la tórtora, Teresa Valldaura, però també els lectors, ja podem saber que en Jaume ha mort perquè aquest mateix ocell estava present en el moment en què Salvador desaparegué. L'altra símbol que en l'obra el relacionem amb la mort és el llorer que apareix en el suïcidi de Maria:



*“El llorer, fullat sota seu, que el vent feia gronxar, semblava un mar d'aigua negra. Una teulada es despreguè i un peu li relliscà. En el moment de tirar-se daltabaix li sortí un gemec de la boca oberta. [...] La Júlia arrencà a córrer esperitada i cridant que per la soca del llorer baixava sang. [...] L'Armanda es tapà la cara amb les mans i es doblegà tota com si li haguessin clavat un cop de punyal al ventre. Les altres dues es senyaren amb els ulls tancats. [...]”*

Eladi, que havia tingut poques responsabilitats en la vida, lamentà tant la mort de la seva filla que, tornà a recordar Pilar, la veritable mare de Maria:

*“La mort de la seva filla havia matat la seva joventut: els cabarets, les artistes, les cançons... Aquelles nits en què sortia de casa amb el cor agitat, ple d'il·lusió. I el record de la Pilar, innocent i dolça...”*. I, fins i tot, perdé les ganes de continuar en aquest món:

*“Tornà a deixar amb compte el ram de roses i posà bé la cinta que penjava encarcerada, amb lletres d'or que deien: <A Eladi Farriols, Armanda Valls>”*.

Així, doncs, podríem dir que *Mirall Trencat* és la novel·la de Rodoreda on hi moren més personatges:

*“És cert que a Mirall trencat mor molta gent; la mort hi és present es pot dir que sempre. Com en la vida. Em sembla que vuit o nou persones, en total, i totes elles han hagut d'anar sucumbint perquè jo ho he volgut així, perquè jo he estat el seu destí”*.<sup>(154)</sup>

I és al final de la novel·la, a l'últim capítol, on veiem que l'obra és una narració tancada. Aquesta darrera part té la funció d'epíleg i la du a terme l'últim, podríem anomenar, personatge que en ella hi apareix: la rata. Rodoreda fa que el rosegador tingui una visió retrospectiva i, per això, passeja per les estances de la torre on abans hi havia viscut gent; però, a mesura que va anar passant el temps, tot es va anar, també, destruint:

*“Tot el que en un temps havia estat ordenat, dirigit, l'abandó i el pas de les estacions ho havien convertit en malaltia”*.

Per tant, tota la novel·la pot ser llegida com una gran al·legoria sobre la vellesa i la mort, i, en definitiva, sobre el pas destructor del temps; ja que, fins i tot, la rata mor:

*“De seguida veieren a la cosa d’un castanyer de l’entrada, cargolada en un esvoranc, una rata fastigosa, amb el cap mig rosegat, voltada de mosques verdes”.*

La novel·la queda dividida en tres parts divergents quant a matisos, però semblants en el fil de la narració que constitueix el centre d’interès dels lectors. Per tant, en la primera part, hi predomina la narració d’esdeveniments amb una funció, bàsicament, inaugural: ens presenta la construcció del món de la ficció. En canvi, en la segona part, ja s’utilitza el monòleg interior, utilitzat per primer cop en el conte *El gelat rosa*. I, finalment, en la darrera i última part hi trobem la focalització, tant interna com externa, del fet fantàstic. És a dir, que els primers capítols de la novel·la estan presidits per la joventut i els esdeveniments d’una família. Ja en la segona part comencem a veure la seva decadència; hi entreveiem la presència de la mort. I, finalment, l’última és, gairebé, la vida d’ultratomba del llinatge.

Potser, el conte on podem trobar més semblances amb *Mirall trencat*, quant a tècniques i temes, és *Carnaval* (pàg: 68). L’escenari de la nit, a *Carnaval* esdevé un símbol ben allunyat de la por i el temor, més aviat tot el contrari, simbolitza la màgia i la il·lusió. I, en certa manera, en *Mirall trencat* ocorre el mateix ja que:

*“Cada any, per Carnaval, els Bergadà donaven un ball que s’havia fet famós a Barcelona”.*

A partir d’aquesta nit, la Teresa començarà la seva relació amb en Salvador Valldaura i esdevindrà, novament la muller d’un home de negocis amb poder econòmic, ja que ella havia heretat l’herència del seu primer espòs, en Nicolau Rovira, però com que no era gens estalviadora, el casament amb Valldaura li permetria de continuar donant-se capricis:

*“Les rendes de la Teresa no eren il·limitades i ella era malgastadora; més aviat s’endarrereria. Havia pensat vendre’s una casa i no li feia gens de gràcia”.*

I, igual que en el conte de *Carnaval*, que els seus protagonistes s’amagaven darrere de les disfresses, en *Mirall trencat* també hi veiem un cert paral·lelisme amb aquest fet:

*“Estava esplèndida; amb la cintura de vespa, l’antifaç a la mà, enguantada fins més amunt dels colzes i amb les espatlles nues”.*

Tanmateix, en *Carnaval* els personatges tenen un desig de percebre tactes suaus; per això, igual que en *Mirall trencat*, hi apareix el teixit de la seda que, en la darrera novel·la mencionada, es fa present, en un primer moment, en la descripció dels cabells de la Teresa quan es treu l'antifaç:

*“Valldaura li mirà les pestanyes llargues i corbades, els cabells abundants, de color castany, com un casc de seda”*. I, després, en la descripció del ventall que simbolitzarà l'inici de la relació amb Salvador:

*“<Per favor, deixa'm un vano, no puc més.> L'Eulàlia li donà el que duia: <Ja te'l pots quedar; serà un record.> Les barnilles eren de nacre i a la tela hi havia una poma pintada; de la nansa penjava una borla de seda”*.

Un altre tema que Rodoreda exercità, prèviament, a l'escriptura de *Mirall trencat* i que en aquesta novel·la hi torna a aparèixer és l'encreuament del món real amb l'oníric. Aquesta tècnica en què es fonamenta la trama del relat *Carnaval*, en el *Mirall...* paral·lelament al conte, també hi és present:

*“A la claror grisa del dia que naixia, una mica despenjada, entre plecs violetes, la Teresa més que una dona, semblava un somni”*.

Fins i tot, en la novel·la, l'autora hi perfecciona tant la tècnica que, el capítol XXI de la segona part de *Mirall trencat* es titula *Somnis*. Aquest capítol d'alguna manera, és revelador de dos dels secrets més ben guardats de tota la novel·la: l'amor veritable que Teresa va sentir per Jesús Masdéu i l'amor també sincer i apassionat que professà l'Armanda pel senyor Eladi Farriols.

Per altra banda, el capítol porta per títol una de les tècniques estilístiques més elaborades per l'autora: els somnis. És a dir, el món oníric s'imposa a la realitat quotidiana i permet als personatges escapar-se de les regles i imposicions socials i morals. D'aquesta manera Teresa explica el somni a l'Armanda, que és, de fet, la confessió del que li hagués agradat sentir i viure: l'amor apassionat per Masdéu i representat per la poma. Un símbol universal que Rodoreda convertí en imatge de l'amor secret i sensual. Per això, el vano (nombrat anteriorment) té un dibuix d'una poma i marca l'inici de la relació amb Salvador Valldaura. Així també les pomes com a

símbol del desig cauen de l'arbre damunt dels cossos dels amants. L'amor matat reviu damunt l'amor imposat del senyor Rovira que és representat a través del "*riu de brillants*" que tant mal li feien. Quan comparteix el somni amb l'Armanda, l'autora a través de les paraules de la criada, ens explica magistralment com el temps s'ensenyoreja del cor i l'ànima de les persones i fuig per un vol només empresonat en els objectes, en el record i en el somni.

Com a conclusió podríem dir que aquest capítol clou la segona part en què, bàsicament, se'ns van descobrint els diferents amors secrets dels personatges: el notari Riera i la Teresa, l'Eladi i la minyona, Ramon i Maria, etc.

Ja per acabar, notem les influències decisives del Romanticisme alemany en aquest capítol d'acurada prosa poètica, en què com a rerefons hi ha "*la flor blava*" que buscaven els escriptors com Shiller del moviment literari esmentat. Aquest capítol decisivament és de color blau, descrit com un meravellós somni blau enmig del qual s'alça impertorbable la figura de Masdéu. La flor blava era, també, per als romàntics alemanys aquell somni que perseguim a través del temps inexorable i que s'escapa de les nostres mans. Com la Blancaneus del conte, que es punxa amb l'agulla i també cau en un llarg somni del qual no hi haurà, però, en les novel·les de Rodoreda cap príncep que la pugui despertar. La realitat s'imposa!

Paral·lelament l'Armanda viu el seu propi somni en el qual al final l'Eladi com un àngel se l'emporta i s'estimen damunt la pols de lluna i ell també s'enamora. Una manera, per tant, de fugir del món real, però també una manera de sentir l'amor veritable i passional. Quin és el món real d'aquests dos personatges? Sens dubte el seu món es troba en els somnis i se'ns descriu poèticament i enmig de la ventada com una amenaça que el pot fer desaparèixer.

I així com, clarament, aquesta tècnica es va assajar, prèviament, en el relat de *Carnaval*, el suïcidi de Maria, malgrat les similituds que presenta amb el suïcidi del germà d'Aloma, no va ser un fet premeditat per l'autora:

*"Quan vaig escriure el suïcidi de la Maria no pensava pas en el suïcidi del germà d'Aloma: són coses que veus després. Hi ha moltes coses que les escrius de manera inconscient, i després et trobes que són vivències d'altres novel·les". (155)*

Després d'aquesta anàlisi comparativa entre textos rodoredians, he arribat a respondre algunes de les preguntes que m'havia plantejat com a repte a l'inici d'aquest treball.

En primer lloc, l'obra literària de Mercè Rodoreda recull molts aspectes biogràfics que l'autora ha literaturitzat:

*“En tots els personatges d'un autor hi ha alguna cosa de l'autor. Sóc la Colometa i també sóc la Sofia. Una persona té moltes personalitats i un escriptor, més”.* (156)

Estic convençuda que tot i la distància que l'autora estableix entre vida i literatura, o realitat i ficció, s'imposen d'una manera contundent algunes experiències transcendents de la vida de l'escriptora que he explicat al llarg d'aquesta recerca com per exemple: l'experiència de la guerra i de l'exili (descriu amb tota mena de detalls a *Orleans, 3 quilòmetres*), la vida grisa i dura que forma part de tot el rerefons narratiu de la *Plaça del Diamant*, les dures condicions socials que abocaven algunes dones a prendre decisions contràries als seus propis sentiments com, per exemple a la Teresa de *Mirall Trencat*. El sentiment de fracàs amorós present en contes com *Carnaval*, *El gelat rosa*, *La salamandra* i recurrent en totes les novel·les estudiades. És a dir, experiències viscudes en primera persona o, si més no, compartides amb tota la gent que l'envoltava i que formava part d'aquesta societat ferida que, definitivament, conformen els personatges de la seva obra narrativa: senyors amb mantingudes, mestresses de casa, criades, senyorets de cases bones, peixateres amb fills bords, enamorats shakespearians, fraternalitat prohibida, etc.

*“Creo personatges a partir de persones que veig i observo pel carrer. En realitat, una novel·la es va fent quan l'escrius, procurant trobar-te dintre de les situacions i dels personatges. [...] Potser, si tu no sentissis que viuen, no els faries aparèixer a les teves novel·les.* (157)

En segon lloc, he pogut resseguir l'evolució narrativa de l'autora a través dels contes i de les novel·les. Per tant, he aconseguit confirmar que, efectivament, els contes li permetien d'assajar tècniques d'estil i temes que després desenvolupava en les seves obres. És evident, doncs, que fins al final de la seva vida, Mercè Rodoreda lluità per trobar el seu propi estil que, tal com he explicat, va anar definint al llarg de tota la seva producció narrativa.

En tercer lloc, he constatat que tant els contes com les novel·les es poden llegir en dos registres: un registre força proper al lector amb un llenguatge que li és conegut i amb el qual s'hi pot identificar, i un altre molt més simbòlic que recull la riquesa poètica de la seva prosa i que, ens dirigeix com a lectors cap al món del somni i de l'exercici literari per si mateix. En aquest registre tot hi és possible i és el que li permet jugar amb el record, el pas del temps i l'emotivitat. Els personatges de vegades se senten més còmodes en aquest registres abans de tornar al món de cada dia.

Com a reflexió final voldria deixar constància de la necessitat d'escriure de l'autora com a alliberament personal de les circumstàncies excepcionals que l'envoltaren fins a la seva mort i que constitueixen en el seu llegat literari:

*“Escriure és una fugida, això tan vulgar que es diu evasió. I em serveix de sedant, d'excitant, és angoixós, és tot a la vegada. [...] Sens dubte, escric per agradar-me, per afirmar-me. Mai no he escrit per al públic, en absolut, i si, malgrat això, agrado als altres, doncs millor. [...] Pot ser que es tracti de quelcom més profund; que escrigui per sentir-me, per saber que existeixo, per abocar-me a mi mateixa i conèixer-me, i per sentir-me segura, sobretot”. (158)*

### **OBRES DE MERCÈ RODOREDA:**

*Aloma* (2a. Versió), (novel·la), Barcelona, Edicions 62, 1969.

*La meva Cristina i altres contes* (contes), Barcelona, Castellnou Edicions, 1967.

*La plaça del Diamant* (novel·la), Barcelona, Club Editor Jove, 1962.

*Mirall trencat* (novel·la), Barcelona, Club Editor Jove, 1974.

*Vint-i-dos contes* (contes), Barcelona, Editorial Selecta, 1958.

*Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1978

### **LLIBRES SOBRE MERCÈ RODOREDA:**

ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

ARNAU, C.: *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda, el mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62, 1978.

ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006.

ARNAU, C.: *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, 2000.

AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002.

MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008.

NADAL, M.: *De foc i de seda: àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62, 2000.

RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones.

RODOREDA, M.: *Tots els contes*, Barcelona, Edicions 62, 2008.

SOLDEVILA, Ll.: *Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions Proa, 2000.

1. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 88-89.
2. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 254.
3. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 149.
4. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 103-104.
5. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 255.
6. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 183.
7. CARNER, J.: *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, 1968, pàg. 156-157
8. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 53.
9. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 136.
10. *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor, 2000.
11. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 139.
12. *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, Club Editor, 2000.
13. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 60.
14. *Aloma* (2a. Versió), (novel·la), Barcelona, Edicions 62, 1969.
15. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 132.
16. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 52.
17. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 133.
18. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 133.
19. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 52.
20. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 51.
21. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 135.



22. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 142.
23. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 141.
24. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 63.
25. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 143.
26. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 143.
27. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 29.
28. *La plaça del Diamant* (novel·la), Barcelona, Club Editor Jove, 1962.
29. *Mirall trencat* (novel·la), Barcelona, Club Editor Jove, 1974.
30. *Vint-i-dos contes* (contes), Barcelona, Editorial Selecta, 1958.
31. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 70.
32. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 147.
33. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 70.
34. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 177.
35. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 39.
36. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 42.
37. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 177.
38. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 148.
39. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 149.
40. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 44.
41. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 46.
42. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 46.

43. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 43.
44. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 151.
45. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 45.
46. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 199.
47. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 47.
48. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 155.
49. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 157.
50. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones.
51. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006.
52. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, conversa amb l'Anna Murià; entrevista per Mari Chordà i Isabel Segura.
53. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, conversa amb l'Anna Murià; entrevista per Mari Chordà i Isabel Segura.
54. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 177.
55. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 51
56. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 148
57. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 58
58. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 53
59. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 158-159
60. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 159
61. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 160
62. *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1978

63. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 53.
64. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 59
65. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 81
66. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 81
67. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 90.
68. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 165
69. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 186
70. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 164
71. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 110.
72. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 111
73. *La plaça del Diamant* (novel·la), Barcelona, Club Editor Jove, 1962.
74. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 61.
75. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 60.
76. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 83
77. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 83
78. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 157
79. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 86
80. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 188
81. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 100
82. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 186
83. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 187

84. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 182
85. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 183
86. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 171
87. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 171
88. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 97
89. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 162
90. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 162
91. AYMERICH, P. i PESSARRODONA, M.: *Mercè Rodoreda: un retrat*, Barcelona, Institut Català de la Dona, 2002, pàg. 73.
92. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 189.
93. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 101
94. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 192.
95. ARNAU, C.: *Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 106
96. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 177.
97. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 225.
98. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 177.
99. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 205.
100. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 200.
101. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 204.
102. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 205.
103. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 204.

- 104.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 201.
- 105.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 204.
- 106.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 211-212.
- 107.ARNAU, C.:*Mercè Rodoreda, una biografia*, Barcelona, Edicions 62, 2006, pàg. 147
- 108.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 211.
- 109.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 212.
- 110.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 214.
- 111.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 215.
- 112.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 211.
- 113.ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 460
- 114.ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 460-461
- 115.ARNAU, C.: *Memòria i ficció en l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, 2000, pàg. 17
- 116.ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 460
- 117.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 162.
- 118.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 162.
- 119.MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 171.
- 120.RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 52
- 121.ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 453
- 122.ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 453
- 123.ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 449

124. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 170.
125. ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 459.
126. ALONSO, V; BERNAL, A i GREGORI, C.: *Actes dels I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pàg. 220.
127. *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, 1978, pàg. 29-30
128. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 53
129. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 73
130. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 76-77
131. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 77
132. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 152.
133. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 152.
134. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 29
135. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 196.
136. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 194.
137. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 189.
138. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 189.
139. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 191-192.
140. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 194.
141. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 195.
142. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 193.
143. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 194.

144. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 196.
145. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 193.
146. RODOREDA, M.: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, laSal, edicions de les dones, pàg. 29
147. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 193.
148. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 206-207.
149. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 207.
150. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 206.
151. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 207.
152. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 207.
153. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 208.
154. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 209.
155. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 208.
156. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 207.
157. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 235.
158. MIRÓ, M. i MOHINO, A.: *Mercè Rodoreda: autoretrat*, Barcelona, Angle Editorial, 2008, pàg. 257.