

Mercè Rodoreda, selecció de fragments

FONT: Pròleg de Mercè Rodoreda a *Mirall trencat*, Barcelona, Club Editor, 1974, p. 16-17.

PORRAS, M. *Al mig de la vida, jo*, Barcelona, Penguin Random House, 2023, p. 95-102.

Fragments de l'estudi de *L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa, 2002.

MASSIP, F i PALAU, M. *L'Arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda*. Actes del Xè Col·loqui Internacional de l'AILLC, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996

Fragments del pròleg a *El torrent de les flors*, València, Tres i Quatre, 1993, p. 22-24

Pròleg de Mercè Rodoreda a *Mirall trencat* (1974)

Una família, una casa abandonada, un jardí desolat, idea pura del jardí de tots els jardins... Tenia ganes de fer una novel·la on hi hagués de tot això. M'agradava pensar que la família seria rica, amb una senyora fora de la casta. Desnivellada, d'origen modest. El personatge ideal el vaig descobrir en Teresa Goday que en el moment de formar-se en el meu esperit no es deia Teresa ni es deia Goday. No tenia nom. Una bellesa que ajudava la seva mare a vendre peix però preparada interiorment a elevar-se de nivell amb aquella facilitat que té sovint una persona, sobretot una dona, arrencada al seu ambient per un destí. Naturalment, sentia que la novel·la seria difícil, que exigiria molts personatges, que seria ericada de dificultats. Mentre hi pensava, s'anava acostant insinuosament, com si demanés perdó d'interferir-se, una altra novel·la, d'estructura senzilla, amb un ball, amb un casament, amb un terrat atapeït de coloms. La veia com una novel·la on dominés l'absurd més desesperat, en la qual els coloms, de tants, agafessin qualitat de malson. Feia camí, a poc a poc, *La plaça del Diamant*. I vaig triar de fer-la abans que la novel·la d'una família. Treballant en el casament de la Colometa, potser perquè feia temps que tenia ganes d'escriure un conte amb un personatge de cos present, va néixer, carregat de misteri, «Eladi Farriols de cos present», que així com Teresa encara no es deia Teresa, Eladi de cos present no es deia Eladi Farriols ni el vetllava una cuinera que es deia Armanda ni un pintor de parets que es deia Jesús Masdéu. Eladi Farriols, mort i estirat al mig d'una biblioteca de casa de senyors, em donava de la manera més impensada el primer capítol de *Mirall*

trencat, que es convertiria en el dinovè de la segona part. L'estil era diferent del de *La plaça del Diamant*. La novel·la d'una família havia de ser més àmplia, havia de tenir més obertura. No podia fer explicar la novel·la per un sol personatge... Havia de substituir el monòleg per l'estil narratiu. Vaig arraconar «Eladi Farriols de cos present». *La plaça del Diamant* se m'endua; a primer pla hi tenia la Colometa, cànida, encarada a la vida que prendria sense ni un gra de sentimentalisme: tal com la pren la del poble, sana. *La plaça del Diamant* és una novel·la que va molt més enllà del que s'acostuma a qualificar de novel·la. Aparentment la que ho sembla més; en realitat la que ho és menys.

Fragments de la biografia de Mercè Rodoreda *Al mig de la vida, jo, de Marina Porras.*

A finals dels anys cinquanta la imatge de Rodoreda ja és la que coneixem: una senyora de mitjana edat, tocada i posada i distant, de mirada enigmàtica. A Ginebra es va fer unes fotografies d'estudi sobre un fons negre on ressaltaven els cabells blancs. Mirant aquests retrats, Castellet la va descriure amb «el front ample, les celles fosques, un nas un pèl excessiu, uns llavis encara sensuals, una barbeta fugissera i uns ulls inquietants: l'ull dret fitant durament la màquina i l'esquerre amb un deix de tristesa, de melangia o de pena». Ja hi veiem una escriptora que triava el que ensenyava i el que amagava, i que volia projectar una imatge feta d'ambigüitat. Feia cinc anys que vivia a Ginebra i havia decidit, definitivament, que només podia donar sentit a la seva vida escrivint. Tenia cinquanta anys, i dedicaria els propers trenta a fer-ho.

Veient que se'n sortia, Rodoreda es va abocar completament a la feina: «Com si cada dia fos el darrer dia que puc escriure i a la nit m'hagués de morir. Com si no hi fos a temps. Val més així». Va deixar enrere les inseguretats i es va tancar: «No és que mai hagi estat molt sociable, però cada dia em trobo més *indiu*. I m'ha agafat la por de perdre temps. N'he perdut tant, que ja no en puc perdre més. I si algun dia arribo a escriure com jo vull escriure, no me'n penediré de res».

I, enmig d'aquest desfici, mentre escrivia, reescrivía i corregia, se li va imposar *La plaça del Diamant*. Com si fos una febrada, la va escriure en pocs mesos, i va passar tres setmanes al llit exhausta, amb taquicàrdies de l'esforç que havia fet. La va enviar a Obiols. Ell va escriure la primera reacció des de Viena, el setembre de 1960: «Envia'm de seguida l'acabament de Colometa. Tinc els trenta-tres primers capítols. Els he llegit dues vegades. Del XXVII al XXXIII són literalment sensacionals. Deixant a part una supressió en el XXVIII, que ja t'indicaré, no es pot tocar ni una coma. Totes aquestes pàgines, poètiques i patètiques, sense un gra de sentimentalisme, m'han emocionat profundament, i les últimes m'han deixat sense alè. Sembla mentida que amb elements tan simples es pugui arribar a una tensió tan extraordinària, a estones inaguantable. Se m'ha nuat el coll tres o quatre vegades, hi ha pàgines d'una veritat que esborrona. Aquest equilibri perfecte entre el dramatisme, la poesia i la banalitat, molt poca gent el deu haver aconseguit: a Catalunya, evidentment, ningú –ni de lluny. I t'ho dic, no després de llegir una novel·la policíaca, sinó després d'acabar –immediatament després d'acabar– *Els posseïts* de Dostoievski. El tros de la colònia, el tros de l'església, el del sulfumant, no es poden llegir seguits; almenys jo; he tingut de parar dues o tres vegades; perquè no podia més. Si tota la novel·la quedés així, o per l'estil, ja podries plegar. A cap de les novel·les catalanes que he llegit hi ha trossos que es puguin comparar amb aquests. Tot i que no t'hi assembles gens, fas pensar, per la força terrible d'aquestes pàgines, en Faulkner, en els millors moments: començament de *Llum d'agost*, etc. Et felicito».

Tot i que *La plaça del Diamant* és una novel·la visceral, la força terrible del llibre no es va entendre a la primera. Rodoreda hi descriu el caos i la frivolitat de la guerra i la devastació de la postguerra a partir d'uns personatges que ni teoritzen ni jutgen: simplement viuen. L'equilibri de forces que fa la Colometa per sobreviure provoca que, en una caricaturització injusta, se l'hagi tractada de bleda. Però la Natàlia és la sublimació de la guerra tal com la majoria de catalans van patir-la, i per això amb el temps hi van connectar. La Colometa és, com tantes dones que Rodoreda sabia que existien, una noia innocent a qui li rebenten el món i l'obliguen a la més crua de les supervivències. Rodoreda va començar el llibre com un retrat del món que havia viscut, i quan va haver-hi de posar la guerra ella mateixa es va espantar: «Hi ha un

canvi de to involuntari. Vaig passar del còmic al greu. Quan me'n vaig adonar, em va fer por».

Fragments de l'estudi de Francesc Massip i Montserrat Palau sobre L'obra dramàtica de Mercè Rodoreda.

«*Un dia*, germen de *Mirall trencat*»

Indubtablement, l'obra dramàtica titulada *Un dia* és el germen de la novel·la *Mirall trencat*. Rodoreda, després de la desfeta i en els primers anys d'exili, treballa en l'elaboració del seu estil literari, però també està interessada en la sortida de les seves obres, tant en un sentit de reconeixement com econòmic. En aquestes temptatives dels anys quaranta i cinquanta, Rodoreda escriu contes, poemes, novel·les i, també, teatre. No esmenta quines obres de teatre en concret, però sí que sabem que en aquesta mateixa època Mercè Rodoreda estava escrivint *Un dia*, el mecanoscrit de la qual, en la primera pàgina, duu la data de 30 d'abril de 1959.

Mercè Rodoreda, però, va abandonar *Un dia* com a obra dramàtica i va buscar un altre suport textual aprofitant el material literari. Així, el 1967, escriu al seu editor que ha trobat 60 pàgines d'una novel·la que escrivia conjuntament amb *La Plaça* (estava molt bé de salut) al dematí escrivia *La Plaça* i, a la tarda, aquesta altra que s'havia de dir «La casa abandonada». Que «La casa abandonada» parteix d'*Un dia* i que esdevindrà *Mirall trencat*, ens ho confirma Joan Prat amb un seguit de comentaris ben aclaridors:

Com ja t'he dit, aquesta novel·la [es refereix a «La casa abandonada»] pot quedar esplèndidament bé. Ja t'aniré dient com «la veig», o com començo a veure-la. En principi, una sèrie de capítols com els d'ara, centrats al voltant d'un *tableau* –Eladi de cos present, el notari sortint de casa per anar a casa de Teresa Goday, els nens mirant per la cortina els seus pares, etc.–, capítols una mica closos, com si fossin narracions lleugerament independents, més ben dit: lligades pel fet de sortir-hi personatges comuns. Feta així, la novel·la, que no caldria que fos excessivament llarga –depèn de si raja o no, pot ser llarga com

les altres teves, però també pot ser més curta; no es tracta de forçar res, deixar que es vagi fent-; feta així, doncs, la novel·la es podria llegir començant per qualsevol capítol i seguint un ordre qualsevol... No sé si m'acabo d'explicar [...]

La gran sort d'haver pogut aprofitar «Una mica d'història» –sort que té una mica de miraculós– t'omple perfectament tot aquest any i una bona part de l'any que ve. Aquesta nova novel·la pot ser extraordinària i més val no espatllar-la. No et posis a escriure fins que no en sentis la necessitat [...] Si han de tenir títol [es refereix als capítols] –títol que jo posaria, en principi, entre parèntesis– titularia aquest no «Mort d'Eladi Farriols i Valldaura», sinó «Eladi Farriols i Valldaura, de cos present» (Joan Prat a Mercè Rodoreda, 1-2-1967).

Fragment de *L'Arqueta dels secrets: el teatre femení de Mercè Rodoreda* de Francesc Massip i Montserrat Palau

Un dia, datat a finals dels anys 50, és el drama més complex de tot el teatre rodoredià, complexitat i ambició que no és compensada per una resolució escènica eficaç, ja que es tracta d'una obra molt cinematogràfica i narrativa. De fet, sembla que no hi va haver una revisió en profunditat com a peça dramàtica i, en canvi, el material argumental va preferir elaborar-lo en forma de novel·la, *Mirall trencat* (1974), en la qual canvia el punt de vista: de Sofia, una dona jove com Rodoreda en aquells anys, a Caterina-Teresa Goday, una dona gran com Rodoreda en aquesta altra època.¹ L'acció s'esdevé en una casa i jardí abandonats, antiga llar d'una saga familiar, i juga amb el contrast del món real d'uns mossos, encarregats de fer la mudança en el transcurs d'una jornada laboral, amb un «flash-back» intermitent, que reconstrueix el passat de la mansió, erigida en protagonista, i on destaquen el paper dels objectes i l'estil impressionista, amb uns marcats tints txekhovians, presents, d'altra banda, en tota la seva producció narrativa. El drama, des del present escènic dels descarregadors, s'articula a partir de dotze

¹ ²³ Carme Arnau: *Mercè Rodoreda*, Barcelona: Ed. 62, 1992, pàgs. 81-82 i Casals 1991: 313-314. Una altra de les novel·les relacionada amb aquest cicle és *Isabel i Maria* (València: Tres i Quatre, 1991), que recull també temes biogràfics i tracta del microcosmos de les relacions familiars amb llaços de consanguinitat. En aquest sentit, voldríem esmentar l'obra de teatre de Carme Monturiol, *L'abisme*, estrenada el 20 de gener de 1930 al Teatre Novetats, en què una mare -Maria- i una filla -Isabel- s'han enamorat del mateix home, l'amant de la mare, Ramon, un triangle semblant al de *Misteri de dolor* d'Adrià Gual i que Rodoreda reprèn en un drama fragmentari i inèdit, *Maria Blanca*.

retrospeccions, activades per dotze objectes clau,² que els macips van trobant a mesura que buiden la casa que ha de ser desmantellada per construir-hi un bloc de pisos -de nou l'element biogràfic recurrent en la seva obra. Els objectes perfilen tota una retòrica detallista,³ que dibuixa metonímicament i sinecdòtica el decorat, i presenta els episodis i els comportaments. Objectes que, com en altres obres de Mercè Rodoreda (*El carrer de les Camèlies*), adquireixen més importància que les persones, solitàries i marginades a la recerca de l'amor. La trama està prou elaborada en les retrospeccions, però escassament treballada en el joc dramàtic: no hi ha una mínima història paral·lela entre els descarregadors que els alliberi del seu ser meres excuses per presentar l'analepsi corresponent. (...)

El tema d'aquestes obres de teatre són les relacions humanes i, entre aquestes, la relació amorosa, amb forta càrrega sexual, com es desprèn de diversos detalls tant dialògics com escenogràfics.⁴ (...) Les dones de Mercè Rodoreda són víctimes que, quan saben superar l'adversa situació, s'enforteixen, com Perpètua, Florentina, Zerafina, Magdalena o Caterina. Els homes ens són presentats com a sentimentalment ineptes, insensibles i enganyosos, com Homer, Andreu o Eladi. Uns i altres, en aquesta dicotomia, viuen en companyia aparent, però sempre solitaris. La parella no és allò de dues persones per esdevenir-ne una de sola, sinó la suma de dues solituds, sovint

² 24 Es tracta de la **foto dels nens** (pàg. 268), el **gerro** de la nimfa (pàg. 276), el **vestit de cambrera** (pàg. 285), una **raqueta de tennis** (pàg. 292), el **piano** (pàg. 295), un **testament** (pàg. 298), una **aliança** (pàg. 306), un **cordó de cortina** (pàg. 315), un **llibre** (pàg. 318), un **ganivet** (pàg. 321), un **ram de flors artificials** (pàg. 325) i unes **escombres** (pàg. 335). Un tretzè objecte, **la llosa de Maria** (pàg. 339), convoca dins el present escènic el fantasma d'aquesta. Tanmateix, no és gaire lògica la integritat d'aquestes mobles i estris després d'estar la casa abandonada durant 20 anys: és una altra inversemblança de la peça, com la relativa a la contradicció en les edats dels protagonistes i, fins i tot, algunes de les seves reaccions.

³ Sobre el tema dels detalls, vegeu Montserrat Palau: «Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*: la retòrica dels detalls», dins: *Comentaris de Literatura Catalana de COU, 1988-89*, Barcelona: Columna, 1988, pàgs. 97-108.

⁴ Els regals de ciris i arracades, el doble sentit de «serps, sabres i aixetes», el foc esmorteït que presideix l'escena de *Florentina*, *Maniquí* i *L'Hostal*, etc., a més de les abundoses situacions d'elevat grau eròtic que planen en totes les obres. Referent a l'anàlisi dels suggeriments freudians de molts d'aquests objectes, vegeu Joaquim Poch: *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona: PPU, 1987. Poch, en el seu estudi, sotmet una sèrie de personatges femenins de Rodoreda (Aloma, Natàlia, Cecília Ce, Teresa Goday, Sofia Valldaura i Maria Farriols) al test psicològic D.S.M. III, i els seus resultats són aplicables -en bona part- als personatges femenins del seu teatre. De fet, la conclusió de Poch és que les dones de Rodoreda presenten una «estructura narcisística», els trets fonamentals de la qual són la relació deteriorada amb els pares; la relació de parella dels pares vista com una cosa indesitjable i malmesa, i la mare vista com una víctima; la imatge de l'home deteriorada, i la relació amb l'home només és possible si l'home és igual a ella, però, fer-lo «igual» és no poder reconèixer-li les capacitats diferents i l'alteritat; el matrimoni és un sacrifici per a la dona, o l'alienació i despersonalització d'aquesta; per tant, el matrimoni és basat en la incomunicació; i la maternitat és frustradora, traumàtica i empobridora o, també; impossible (eixorquesa, avortaments, malformacions ...) i, quan és tolerada, comporta l'abandonament dels fills i filles.

enfrontades. I, després de la il·lusió inicial, tal com diu Magdalena: «Jo em vaig tornar tu, però tu no et vas tornar jo» (pàg. 237).

Aquesta visió desencisada no és exclusiva de les relacions amoroses, sinó de tota l'existència humana. La crueltat i la violència de relacions ja és present en la infantesa, en dos sentits, d'una banda, en les relacions entre criatures i, d'una altra, en els conflictes d'aquestes amb el món adult.⁵ Així, els casos de Ramon, Maria i Jaumet, o la fredor de Sofia amb els seus fills a *Un dia*; la impertinència de la nena d'*El parc de les magnòlies*, que viu amenaçada per tot allò que li prohibeixen, o el desencant de la filla del porter, enfrontada amb el seu pare a qui ha vist enganyant la mare amb una cuinera, i de l'Estudiant, a qui el seu progenitor va deixar embarassada la noieta que admirava.

La concepció de l'amor és diferent per un i altre gènere: no hi ha comunicació i, passats els moments inicials i passionals de la trobada sexual, la relació de parella esdevé un calvari.

Els personatges masculins del teatre rodoredià són negatius: Homer ha enganyat durant anys la seva dona i Florentina, és gasiu -la nota còmica del regal de dos ciris, essent ell cerer- i vol de Florentina que li cusi botons i que sigui «el port on reposar». Andreu és possessiu, dominant i violent, un doner que humilia Magdalena. Eladi enganya Sofia -el secret d'una filla la nit de noces- i sedueix totes les minyones que passen per la casa. Els homes del parc -el marit, el porter i el pare de l'Estudiant- són homes infidels que traeixen les seves dones i, fins i tot, les seves promeses. El paper

⁵ En tota la literatura de Mercè Rodoreda, hi trobem la paradoxa d'una mitificació de la pròpia infantesa, la felicitat «fins als 12 anys» que repeteixen diversos protagonistes, abans de passar al «color morat» de la maduresa, i al mateix temps presentar aquest món infantil amarat de cruesa. Precisament, entre els breus parlaments que Rodoreda tenia en el seu primer paper teatral, destaca una premonitòria baralla infantil: «SAMSON.- (*A Boblry, germanet de Ketty*): Juga amb la Ketty. BOBBY.- Sí, de seguida es cansa. Ja veuràs (*a Ketty*) vols jugar a caçadors? KE1TY.- No! (*A n'en Samson*) Aquest sempre vol fer de caçador per a poguer-me matar ... No, no ... Ahir quan jo feia d'elefant, va engegar-me dos trets i després agafant-me pel nas, tot dient que era la trompa, vinga donar-me garrotades. SAMSON.- És veritat lo que diu, Bobby? BOBBY.- Tenia que rematar-lo! ... KETRY.- Doncs ara em toca a mi fer de caçador. BOBBY.- No pot ser; tu ets una nena. KE1TY.- Doncs vull ésser un home! BOBBY.- Si no pots ésser-ho! KE1TY.- Ho seré quan sigui més gran. BOBBY.- Tampoc (*rient*). KE1TY.- (*Ofesa a en Samson*) És cert que jo seré sempre, però sempre, una nena? SAMSON.- Sí. BOBBY.- Ho veus? KE1TY.- Encara que creixi molt? SAMSON.- Sí. I te n'has d'alegrar. Figura't el dia que siguis tan gran i tan hermosa com la teva germana Rosa! ... (Mercè Rodoreda: *El torrent de les flors*, a cura de Montserrat Casals i Mait Carrasco, València: Eliseu Climent, 1993, pàg. 20).

de la dona, marcat per ells, és el del matrimoni, no el de l'amor, és a dir, el marit significa «sou i lit».

Les dones de Rodoreda són passives, que accepten el paper assignat secularment de creure en l'amor i el matrimoni, causa del seu desencís. Les dones joves de Rodoreda esperen. Florentina, com Magdalena o Marta, espera. I és que les heroïnes de Rodoreda no són, en absolut, actives i feministes.⁶ Florentina viu enganyada amb una dependència absoluta de l'home, fins que un mosso, Francisquet, exerceix de «deus ex machina» i li prova el reconeixement de la veritat i la decisió d'un món de dones soles. Magdalena respon a la visió que tenia Rodoreda de jove sobre el poder de la dona basat en la sexualitat, en què les dones són víctimes o triomfadores.⁷ Magdalena, com Camèlia, la seva rival, creu en el poder del sexe. Són, però, dones angoixades, amb una relació conflictiva, com la de la mateixa autora tant amb Joan Gurguí com amb Armand Obiols (pseudònim de Joan Prat). En canvi, un personatge positiu és Zerafina, els amants de la qual són cruels, però ella, ja una dona *iniciada*, rebutja un pare per al seu fill quan esdevé autosuficient en tenir una economia pròpia, fruit de l'herència de Florentina. Camèlia, que ha rebut pels serveis prestats -com Armanda amb Eladi- unes arracades, ens és presentada com una infeliç, associada, mitjançant el llenguatge de

⁶ En una trobada el 1973 amb Josep Maria Castellet (Mercè Rodoreda, dins: J. M. Castellet: *Els escenaris de La memòria*, Barcelona: Ed. 62, 1983, pàgs. 41-42), declarava: «Sóc una dona, una dona de les d'abans i vull dir: ja saps que no sóc feminista. Això vol dir que m'han ensenyat que una de les condicions bàsiques de la feminitat és esperar. D'una dona embarassada en diuen que *espera*. També *esperen* les flors i d'aquí la fascinació que em produeixen; és el *quiet poder de Les flors* del qual parlaré alguna vegada, és a dir, l'essència de la feminitat, el quiet poder de les dones, que també en tenim, i molt. Tot el decurs del temps d'una dona és esperar». Flors tan habituals en la literatura i personalitat de Mercè Rodoreda i també presents en el seu teatre: el geranis blancs i vermells de Florentina i Sebastiana, relacionats amb l'alquímia (Carme Arnau: *Miralls màgics: aproximació a L'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona: Ed. 62, 1990, pàgs. 62-63), els lilàs i violetes de Florentina - curiosament els lilàs són les flors del primer amor-, les vares de Jessè de Zerafina, els gladiols blancs que presidien obsessivament el decorat de *La Casa del Gladiols* (primera versió de *Florentina*), la relació entre antropònim i flor (Florentina, Camèlia, el maniquí Florinda ...), les magnòlies del parc o el roser de la casa abandonada, ara sec, prosopopeia de la vida que havia contingut. Pel que fa a l'opinió sobre el rol femení, Rodoreda sostenia, en un llibre força curiós: «Tan bonic que és la dona a casa i l'home al carrer. Crec que les dones no haurien de sortir-ne de casa. [...] M'agrada que les dones es sentin valentes, amb ganes de lluitar, de triomfar, de fer prevaler els seus drets; però en el fons, sense adonar-me'n, o adonant-me'n massa, em dol. La dona ha de triomfar dintre de casa seva.[...] Crec que és millor saber de cosir que no d'escriure. Crec que té més talent la qui ambiciona la d'ésser mestressa a casa -en el bon sentit de la paraula- que no la qui fa el pallanga pel carrer» (Delfí Dalmau: *Polèmica: Mercè Rodoreda; Carles Vare/a; José Ortega y Casset*, Barcelona: Edicions Clarisme, 1934, pàgs. 61-62).

⁷ Geraldine Cleary Nichols: «Writers, Wamons, Witches: Woman and the Expression of Desire in Rodoreda», dins: *Catalan Review* 212 (1987), pàgs. 171-180.

metàfores, al joc sexual.⁸ Magdalena és la dona que aguanta i calla, escarràs i gos de l'amo, fins que la mata «un petó del seu home», que la indueix a l'assassinat. A *Maniquí*, les dones esdevenen botxins i destrossen la petita felicitat del Geperut.⁹ O Marta, que es va casar enamorada, que va passar cinc anys cuidant una sogra immòbil i que, després de descobrir la infidelitat del marit, plora i es lamenta de «com és terrible anar-se morint al costat d'un home».

Perquè, al mateix temps, el matrimoni -tot i la vida de la mateixa autora- és vist com un llaç indestructible, que s'ha d'aguantar encara que sigui, com el d'Homer, una pura comèdia. Per això, un món de dones soles és un oasi: un món de confessions i festa, d'amistat -com la d'Armanda i Caterina-, de solidaritat -com la de la Vella amb Magdalena-. Florentina, la seva minyona Zerafina i les seves veïnes són models de dona i, per això, al final de l'obra -un final feliç- defineixen l'única sortida: «aquí zom zenyorez zolez i zom molt felizez, i delz homez enz en ben refumem.»

El temps i l'experiència fan possible aquesta solució de Florentina, quan la vellesa -el pas de fada a bruixa que deia Rodoreda- apaivaga la lluita i fa possible la llibertat. Aleshores, com Florentina o Caterina, poden triar la solitud feliç i mirar-se la vida a través d'un mirall, com fa la Vella.¹⁰

D'entre les tipologies femenines de Mercè Rodoreda, cal destacar que la majoria de les dones protagonistes són dones treballadores. Hi sobresurten les minyones: Zerafina, Camèlia i Armanda (aquesta última paral·lela a Crisantema, la minyona d'*Isabel i Maria*, un personatge ja present al conte «Aquella paret, aquella mimosa»), a més de les deu minyones d'*Un dia*. La doble condició de la marginació, com a dona i com a

⁸ La relació amorosa entre amo i minyona (*L'Hostal* i *Un dia*) té components autobiogràfics: Joan Gurguí, durant la postguerra, va conviure amb la seva minyona Glòria G. P. Al cap d'uns anys l'envià a Buenos Aires, encetant una correspondència que, en morir Joan el 1966, va arribar a mans de Rodoreda, que l'emprà com a material narratiu a *Jardí vora el mar* (1967).

⁹ Talment com en el conte autobiogràfic «El bany», on la nena protagonista, juntament amb el seu veí i company de jocs, destrossen la nina, a qui bateja amb el nom de Ketty, que havia rebut com a premi per la seva actuació teatral.

¹⁰ El mirall, present en diverses obres de Rodoreda, és l'objecte del coneixement de la veritat i, alhora, del món del somni. Hi ha, també, el joc de Saint-Real i Stendhal del mirall com a tècnica novel·lística. Rodoreda s'inclina, com la Vella, per veure la vida i la literatura a través del mirall: «Escrivia novel·les o contes, perquè escriure és com passar un mirall al llarg de la vida, a mi m'agradava passar-lo, mantenir-me al darrera. Darrera el mirall hi ha els somnis, i jo tinc la impressió que tot el que he viscut ho he somniat: potser per això, els meus personatges són una mica flotants i potser per això en els meus llibres surten tants àngels» (Castellet 1983: 42).

treballadora -animals de càrrega i objectes sexuals-, es fa patent, sobretot, pels abusos a què són sotmeses, uns abusos, d'altra banda, contra els quals tampoc no es rebel·len.

En definitiva, tot desemboca en el mateix tema, omnipresent en la literatura rodorediana: les relacions amoroses abocades al fracàs i, més enllà, el desencís existencial, el dolor i la tristesa.

És una visió pessimista de l'existència humana que ens recorda la de Shakespeare a *El rei Lear*: «en el moment de néixer ja plorem desolats de veure'ns dintre d'aquest teatre immens, ple de bojos». Rodoreda també comparteix la visió barroca del món com un gran teatre, però, en el seu cas, més que no pas un *teatre immens*, esdevé una *funció*, un terme menys grandiloqüent, més barceloní i menestral, més de tragicomèdies i melodrames quotidians, de llenguatge més planer: «doncs el que volia dir-li és que el món és com una funció, però el mal és que ningú no pot veure com acaba perquè tots ens morim abans i els que es queden van fent com si no hagués passat res»¹¹, o, com conclou Zerafina, «fora d'aquezta caza, tot éz comèdia.»

Fragment del pròleg de Montserrat Casals i Couturier a *El torrent de les flors*, recull de les obres teatrals de Mercè Rodoreda.

«Uniformitat d'uns fragments»

El cas és que Mercè Rodoreda no va fer exactament com Proust o com Flaubert, que van renunciar en vida a la posteritat de les seves obres de joventut. De fet, ella volia i dolia. No estava del tot convençuda de la vàlua dels seus inèdits, però els va conservar gelosament: devia tenir, com ho diu amb tanta gràcia Núria Folch de Sales, «cromosomes de drapaire». En parlava amb el seu editor, va deixar que se li publicués alguna obra teatral i fins va atrevir-se a passar la prova d'una estrena en un festival internacional. Si les crítiques –no massa favorables– l'haguessin realment desanimada, prou temps i prou ocasions va tenir després de destruir-ho tot. I no ho va

¹¹ «En el tren», dins: Mercè Rodoreda: *Vint-i-dos contes*, dins: Mercè Rodoreda: *Tots'els contes*, Barcelona: Edicions 62 i «La Caixa», 1986, pàgs. 150-151.

fer. Va mantenir intactes, juntament amb un important gruix de correspondència, els esborranys, les versions i còpies, de les peces teatrals i de les novel·les. I, al mateix temps, escrivia pròlegs en els quals si bé no negava l'existència d'aquells inèdits almenys la dissimulava. Després d'haver afirmat que el capítol «Eladi Farriols, de cos present», sense ser l'Eladi, sense que el vetllés una cuinera i ni existís en pensaments en Jesús Masdéu, era el primer que s'havia «donat» de *Mirall trencat*, com podia justificar l'existència d'*Un dia?*, ¿en quin moment de la seva vida creativa l'hauria situat i què s'hauria empescat per justificar la seva recuperació? Rodoreda, poc amant d'ensenyar les cartes del seu joc (així ho assegura al seu pròleg de *Quanta, quanta guerra...*) s'hauria vist obligada a parlar més profundament de la seva obra i d'ella («que és el mateix», segons reconeix, el 1982, al text introductori de *La plaça del Diamant*), ens hauria d'haver explicat també què havia estat *Una casa abandonada* i els orígens de quina de les seves obres reconegudes constituïa. I això no ho volia fer de cap manera. Així, per voluntat pròpia o per simple fatalitat, la més aparentment secretiva –i ben poc sterneriana– de les nostres escriptores ha deixat obert a la posteritat el joc entaulat per ella feia tants i tants anys. No avui, però sí en un altre lloc ens haurem d'ocupar d'aquesta particular manera rodorediana de viure en el secret i d'entendre'l.

No va fer com Proust ni com Flaubert perquè, a diferència d'ells, la seva obra no evoluciona argumentalment de la mateixa manera centrípeta. Rodoreda no fa aparèixer i desaparèixer els personatges (germans, pares o oncles i amants) de les seves narracions pel simple fet que li representin una barrera especulativa quant a la identitat dels seus protagonistes, dels seus elegits (ells mateixos, en el cas dels dos autors francesos). Rodoreda, per la seva banda, opta per decantar el punt de vista del narrador, el seu propi punt de vista com a autora, en una formulació plana, igualitària, però plural. No hi ha tanta distància entre uns i altres personatges rodoredians, i tots tenen entre ells més d'un punt de contacte sorprenent. És com si cada vegada que agafa la ploma es trobés ella mateixa més lluny de les històries que ens explica, sentís més aliens els seus herois d'una vella història que acaba essent només ficció. Sembla que sempre volgué escriure la història d'una família, la vida rompuda per l'exili, però només aconseguia d'establir-ne fragments: «tenia com un mirall trencat», explica, i

d'aquí precisament naixeria el títol. A partir d'aquests fragments tan uniformes (avui no pas gaire més nombrosos malgrat conèixer-li més obres) podem fer-nos una idea de la imatge que ella, voluntàriament, sens dubte, havia volgut convulsionar. Sorprèn l'organització de dos bàndols, aparentment irreconciliables, a l'hora de valorar l'obra de Mercè Rodoreda. Hi ha els qui defensen, per damunt de qualsevol altra, *La plaça del Diamant*, i els qui patrocinen *Mirall trencat*. Personalment, i més encara avui, havent conviscut amb els personatges que ens presenta *Un dia*, diria que la primera novel·la no s'entén sense l'altra, i viceversa. El que ha canviat entre *La plaça del Diamant* i *Mirall trencat* no són els temps, ni l'edat de l'escriptora, encara que també inevitablement hagin evolucionat. Els canvis importants són d'un altre ordre, tot i que continuï parlant-nos del mateix, i de les mateixes persones, de la mateixa persona, al marge que vagi agafada de la mà de qualsevol altre i distint passavolant.