

PER A UN ESTUDI DE «MIRALL TRENCAT»: UN PROCÉS DE POETITZACIÓ*

ANNA DODAS I NOGUER

En enfrontar-nos amb una obra com *Mirall trencat* se'ns obre un món farcit de suggeriments, de matisos i relleus. Un món complex, amb una munió de personatges, diversíssims i, molts d'ells, fascinants. Un món que esdevé més i més simbòlic, més i més allunyat de la realitat. Cada objecte adquireix, en el decurs de la novel·la, una significació múltiple: res no és només allò que sembla ser, sinó que va adoptant més dimensions. Així mateix, els personatges se'ns mostren plurivalents i a voltes desdoblats en un altre. Un món marcat per estretes relacions entre els seus diversos components. A mesura que s'avança en la lectura, les coses deixen de ser simples i ensenyen una altra cara, una altra possibilitat de ser, de fer,... I cada cop l'univers és més un estret teixit entre pols normalment vistos com a oposats: món físic-món espiritual; extern-intern; animat-inanimat; vida-mort; real-figurat... Cada cosa va deixant de ser el que és per esdevenir el contrari: així el que és mort se'ns revela viu (Maria), l'etern haurà de morir (el jardí), el dinamisme esdevé immobilitat (Teresa)... És una inversió de valors, i una immersió del món real en unes coordenades fantasioses, irreal.

Per tot això, sistematitzar un estudi d'aquesta novel·la es fa difícil: en un tot, on s'han d'establir els talls, les divisions? Molt més que no pas en altres novel·les (i ho dic en general, no pas referint-me exclusivament a les de la Rodoreda), en *Mirall trencat* se'ns presenta una complexitat tal que, més que no pas retallar-ne aspectes per fer-ne un esquema-pla de treball potser serà millor d'estirar un fil i deixar que aquest tot tan íntimament trenat vagi descabdellant-se per si mateix. Comencem per on comencem haurem d'anar

* Treball de curs de doctorat realitzat per Anna Dodas i Noguer (Folgueroles 1962 - Montpel·ler 1986) durant el curs acadèmic 1985-1986, sota la supervisió del Dr. Joaquim Molas. Encara que no fou escrit pensant en la seva publicació, l'incorporem a «AUSA» atesa la capacitat assagística rellevant que hi demostra l'autora.

a parar al mateix lloc, i veure múltiples cares (mai no es veuen totes, per simple que sigui el plantejament) d'aquest univers complex. Després en traurem les conclusions pertinents, un cop seguit part d'aquest món complex.

D'altra banda, s'ha parlat ja prou, em sembla, de determinats aspectes de la narrativa de Mercè Rodoreda, i de *Mirall trencat* en concret. Serà inevitable referir-nos a l'estudi de Carme Arnau, que ha gairebé exhaurit alguns punts fonamentals de l'obra. Així, la creació del mite de la infantesa, la importància dels símbols (i penso sobretot en el símbol del jardí), la narració des de l'òptica de la vellesa... A partir d'aquest treball de la Carme Arnau s'hauran de donar aspectes per tractats i intentar anar més enllà. És difícil, perquè l'Arnau, realment, en diu moltes, de coses...

Partim d'un aspecte ben global: l'estructura. Tres parts, número màgic. No són, però, tres blocs divisoris estàtics, sinó que són tres moments que emmarquen un procés: des d'un punt de partida realista (la part) anem a parar a un món vague i poètic (3a part). La segona part és, com és de llei, el centre de la novel·la.

Mirem-ho amb més calma:

La primera part té, com diu la Carme Arnau, «una funció preferentment inaugural». Efectivament, se'ns hi presenta tot el que després serà el nus de la novel·la. Tots els personatges, cadascú amb la seva història secreta al darrera, van entrant en escena: la parella fundadora, Salvador Valldaura i Teresa (d'aquesta encara n'hem vist un moment previ, però necessari perquè la parella pugui funcionar, socialment parlant, o sia, el matrimoni d'ella, d'origen humil, amb un vell ric) aporten al matrimoni un secret cada un d'ells, una història amorosa fracassada i que tindrà conseqüències per sempre més (en el cas de la Teresa, un fill). Fills, amics i néts,... casaments i morts, tota l'acció es desenvolupa amb una descripció de saga familiar. En aquesta part hi va entrant, de manera que fins i tot hi ha un capítol sencer dedicat només a aquestes «entrades»: el capítol xv, «naixements». En aquest capítol hi apareixen els personatges que desembocaran en bona part de la tragèdia que, com veurem, serà el nus central de l'obra: són els tres nens.

El món de cada personatge ens hi és descrit: la casa de Teresa, la botiga del gendre, Eladi, i, ara, el món dels infants: cap. xvii. Pel que fa a personatges, doncs, al final de la primera part ja està tot servit: poques seran les aparicions noves que s'introdueixin a partir d'aquí.

Ja hi tenim, també, el marc, perfectament delimitat i descrit fins al detall: torre (de la qual en coneixem totes les dependències i racons amagats), jardí (el món dels infants, descrit meticulosament, element per element)...

Els personatges de la família hi són tots, i també els relacionats amb ella: criades (i el seu món, cuina i jardí), Eulàlia, Quim Bergadà i fins i tot el notari... Les relacions entre ells estan establertes. Els símbols, tot i que ara encara no tenen aquesta missió simbòlica, ja hi són: els objectes d'ornament, les flors, els colors, els arbres i el jardí en general, l'aigua, etc.

Se'ns presenten els llaços afectius dels personatges, les situacions que els uneixen o els separen (recordem l'escena de la nit de noces de Sofia i Eladi), sempre explicat des de fora. La presència del narrador, que tot ho sap i ho domina, que fa la tria dels moments representatius, ens és la font informadora. Presenta les situacions i els sentiments que aquestes situacions provoquen sobre els personatges (el fet de l'adopció de la filla d'Eladi) tot per boca del narrador omniscient, que, com qui retrata, va col·leccionant les escenes— mostra de les vicissituds d'una família.

Així doncs, a la primera part ja hi ha el gèrmen de tot el que constituirà la novel·la. Els elements sensorials, que formaran l'essència de l'estil i del món presentat, ja hi són. Ja hi és el secret, la manca d'amor entre els personatges, o quan aquest amor existeix, és un amor culpable (el que sent Eladi envers la seva filla Maria) o adúlter (Eladi i Pilar, per exemple), i que, en qualsevol cas tindrà un final trist (pensem que l'única persona a qui estimarà Sofia és el seu pare, i aquest es mor ben aviat; o Jaume, el nét que Teresa estima).

Tots els materials es presenten en un ambient d'esplendor: tot hi és bell i desmesurat (la Teresa, la torre,...), en un món dinàmic i feliç (balls, tennis, jocs, amors,...).

La primera part podria ser tot el llibre: en llegir-lo ens sembla que tot serà la descripció d'una saga familiar. Malgrat tot, aquesta primera part està plagada de premonicions i signes del que passarà després. De fet, aquesta part es tanca amb la mort, terrible, d'un dels seus personatges, Jaume: el més dèbil.

Entrem, doncs, en la *segona part*. És de remarcar que és el centre per la seva condició numèrica (dos), però sobretot perquè és l'eix de l'acció. Tot el que ha passat a la primera part era només la presentació del que s'esdevindrà a la segona. I el que aquí succeix condiciona totalment l'última part. Fixem-nos, però, que dic eix «de l'acció». Recordem que l'obra s'estructura en un procés, i el procés s'acabarà en el grau final, la tercera part.

Ara bé, sí que és cert que *els fets* tenen el grau àlgid en la part central. La tercera part evolucionarà en to, en visió del món, però l'acció se supedita completament a la part que la precedeix.

Fixem-nos que el centre de la segona part (i, per tant, de la novel·la) el constitueix la tragèdia: fugida de Ramon i suïcidi de Maria. Però hem de lligar la tragèdia a tota l'obra: es tracta del desenllaç d'una culpa, a la vegada pròpia i heretada. Els nens són expiatoris d'un error dels seus pares (o,

potser, dels seus avis i tot): l'error d'Eladi, personatge dèbil (ja que és l'únic que confessa el seu secret) i de Sofia (personatge massa dur, que vol «castigar» i fer patir el seu marit per aquell error). Ara bé, els mateixos nens arrosseguen també una culpa pròpia: l'assassinat del seu germanet. És un món de crueltat, tant el món infantil com l'adult: per un costat en Ramon i la Maria maten en Jaume, malaltís i indefens; per l'altre, Eladi li etziba el seu secret a Sofia amb tota la cruesa per venjar-se de les vexacions que aquesta, durament, li infligeix; finalment Sofia accepta la filla d'Eladi perquè «aquella nena que havia volgut amb tanta tenacitat seria la vergonya de l'Eladi» (pàg. 177).

Per tant, el centre de la novel·la, la tragèdia, és una conseqüència de tots aquells fets explicats a la primera part: comença a apuntar l'entrelligat dels elements. La mateixa Rodoreda, i això és important, ens diu al pròleg: «L'assassinat del petit Jaume pels seus germans (gelosies infantils complicades amb gelosies de grans) és una de les claus –la clau– de la novel·la. Complex de culpabilitat de Maria –suïcidi– i de Ramon –fracàs– que repercuteix indirectament sobre els altres» (pàg. 22). Es tracta, doncs, d'un entreteixit de causes i repercussions. Però recordem que Mercè Rodoreda, parlant de les seves obres, no ens ho diu pas mai tot, al contrari, ens diu ben poca cosa. Per tant, aquesta explicació tan simplista del suïcidi de Maria per un complex de culpabilitat haurà de ser enriquida per molts altres elements que l'obra ens dóna.

Realment, tots els punts de l'obra convergeixen en aquest centre tràgic: tot, personatges, casa, jardí, històries personals i secrets, s'hi veu involucrat. I a partir d'aquí tot continuarà com a conseqüència d'aquest suïcidi i de la fugida de Ramon. Els símbols tenen ja un paper explícit i important: el llo- rer, símbol de la immortalitat, impregna amb això la mort de Maria d'un caràcter profètic; veurem com aquesta immortalitat, aquest suïcidi vist no com a final, es compleix a la tercera part.

La segona part no és tant l'escenari i els personatges vistos des de fora, sinó l'interior d'aquests personatges i d'aquest marc escènic, i també de les relacions que s'estableixen entre ambdós. D'aquesta manera és com s'arriba al símbol. La gent pensa i sent, i aquests sentiments, inquietuds i pors, tenen un coreferent en un objecte, un lloc o un color. És la part del *mondleg interior*, del lliure curs dels pensaments. Hi domina la subjectivitat: tot és vist de diferent manera segons la persona, l'estat d'ànim, la situació emotiva,... i tot es fa ressò d'aquesta peculiar visió del món. Així, el color blanc ja no es separa de Maria, ni el jardí dels nens (de la infantesa). L'aigua és definitivament la infantesa i la mort (en Ramon pensa: «en Jaume com un fètus a dins de l'aigua verda amb els ous dels mosquits... morir a dins de l'aigua una mort sense cadàver...» pàg. 190). Els símbols de les flors són clars ja...

El focus descriptiu es trasllada, com deia abans, de la narració omniscient a la interior. Cada cop és més el que sent la gent, el que pensa, el que desitja, els seus records. Domina clarament l'interior dels personatges. Se'ns presen-

ten per dins, però també és des de dintre seu que se'n presenta un personatge que li és més o menys pròxim: l'opinió que un té dels altres ens dona la idea, no només d'aquests altres, sinó també d'ell mateix. Per exemple: «La senyora Valldaura, tan humana...» pensa un mediocre personatge, professor de piano (pàg. 159); «el tenia per un home de tan poca envergadura...» (pàg. 199), i aquest exemple és doblement representatiu, ja que es tracta de la opinió que Teresa donà d'Eladí al notari Riera, i que ara ell fa seva.

Ara bé, el més important d'aquest aspecte és el paper que hi té el record. En aquesta part ja té una importància cabdal –molt més que a la primera, però menys encara que a la tercera. La majoria dels personatges s'expliquen ells mateixos i els altres a través del record: així, Sofia ens presenta el seu pare i la relació que ambdós tenien quan aquest ja és només record; la relació de Teresa i el notari Riera s'expressa sempre quan ja és acabada d'anys, i, per tant, recordada; també els amors d'Armanda i Eladí són rememorats sovint per ella, molt de temps després que hagin passat; Eulàlia recorda els seus marits (un de mort, l'altre llunyà) a casa dels Valldaura...

Record, doncs, com a presentació al lector de fets, relacions i personatges. Però també com a procés d'idealització d'un passat que no era viscut en el seu moment com a tal ideal. Els personatges, en efecte, sentiran renèixer amb molta més intensitat els sentiments d'aleshores, i enyoraran amb força aquell paradís perdut.

Molt relacionada amb el record es presenta, és clar, la mort. La mort pren aquí una importància capital. Ja he dit que la primera part és la de presentació; la segona és la de record i, per tant, de la desaparició, tan física com metafòrica: mort de l'amor, mort de la passió i mort, naturalment, dels personatges: sobretot la mort de Maria, amb tot allò que representa i que tant bé estudià la Carme Arnau (mort de la infantesa...); també mor Eladí.

No és pas que en aquesta part hi domini numèricament, la mort. També a la primera part hi ha morts: Bàrbara, Jaume, Salvador, Nicolau Rovira... Però és que a la segona part la mort hi adquireix un significat especial. S'inicia un clima de decrepitud, que culminarà a la tercera part (a l'inici de la qual mor, recordem-ho, Teresa). Totes les coses comencen llur decadència. L'ambient fins ara esplendorós inicia el seu davallar, centrat en la tragèdia-expiació que, estructuralment es comporta, doncs, com a punt d'inflexió.

Dèiem que el procés culmina a la tercera part. Efectivament, la destrucció és el fonament d'aquest bloc. Tot és senyorejat pel contrast amb els temps antics; el record és més amarg que mai. Tot decau, metafòricament i també físicament. De la família només en resten dos personatges: un d'ells, derrotat, se n'ha deslligat i se'n perd el rastre: Ramon. L'altre, l'únic supervivent veritable, és el personatge que té, com diu la mateixa Rodoreda al pròleg (pàg. 21) «un cor sec». Només Sofia, la més dura de tots els personatges, l'única a qui el record no fereix, resisteix el pas del temps, la comparança.

Tots els elements que havien anat prenent relleu al llarg de la novel·la s'aguditzen aquí. El record i la presència de la mort esdevenen l'autèntic nus de la tercera part. Gairebé no passa res –o passa molt, de fet, però no afecta la narració més que indirectament (és tota la proclamació de la República, la guerra, la derrota i la trista post-guerra, representada sobretot per Ramon, i també per Armanda). Som de ple en el domini de la mort, molt més extensa, molt més còsmica per dir-ho així, que la mort de la segona part. Tot ho domina: personatges i coses-símbols. El pas del temps com a causant d'aquesta degradació de tot és el tema. És la mort anihiladora: res, amb el pas del temps, no s'escapa del destí. Tot es destrueix: la gent, i amb ells els seus records i somnis; els espais, tan lligats als personatges: casa, jardí; fins i tot els antics homenatges als morts: la làpida que Eladí féu fer per a Maria servirà per l'eixida de la casa d'un paleta; i, naturalment, tots els objectes-símbols es destrueixen amb el temps: el més evident és el roser de roses color de carn, tan estretament relacionades amb la figura de la Teresa, que, quan Armanda vol transplantar perquè no mori amb la casa, ja és sec. Tot, doncs, mor: «...si la casa s'havia de tirar a terra voldria un record: un parell d'esqueixos de roser» (pàg. 284). «Mirà les branquetes del roser. De seguida veí que eren mortes» (pàg. 293).

Els personatges de la família que sobreviuen no són, en realitat, més que tristos supervivents, que renuncien al record per poder continuar vivint: Sofia fa aterrar la casa sense cap mena de recança ni de compassió; Ramon és un personatge mediocre i menjat per dins, deslligat de la família i tot allò que aquesta representava (deslligat també, per tant, del passat) per poder sobreviure.

I sí, finalment aquesta anihilació es fa total. A l'últim capítol que, com diu Carme Arnau, fa la funció d'epíleg, la destrucció arriba fins i tot a l'ésser-símbol més immund que es pot trobar: una ratota «grossa com un conill» (que, com tots els elements rellevants, ja ha sortit repetidament en capítols anteriors, a tall d'anticipació). L'últim testimoni-habitant de la casa en veu la destrucció: ens passeja amb el seu recorregut per un món devastat ara, i que anem reconeixent lloc per lloc com aquell món d'esplendor del passat: «...travessava sales amb sostres daurats, amb canelobres de porcellana trencats, entreteixits de teranyines. Sales amb papers bufats, desenganxats en els racons més humits, amb mobles, amb gerros, amb calaixos apiats per terra... Travessà el vestíbul pel dret; sortidor enllà, per damunt de plantes d'aigua morta, per sota de la copa de pedra curulla de raïms i de peres; tot trencat» (pàg. 294). Aquesta descripció contrasta vivament amb la del mateix lloc i objectes de l'època d'esplendor: «El vestíbul, de tan gran, semblava una sala de ball (...). Al vestíbul s'encantà un moment davant de la piscina rodona de mosaic negre... l'aigua hi queia d'una gran copa de pedra plantada al mig, carregada de raïms i de peres d'alabastre... Amagades entre les fulles, tres nimfecs es començaven a obrir» (capítol v de la primera part).

Serà aquesta rata, l'últim habitant de la magnífica torre d'antany, el testimoni del foc (símbol de la destrucció), del final de tot. I ella també morirà, amb la fastigosa imatge que tanca el llibre i que deixa un regust amarg.

Però hem de dir que aquesta mort, sobretot la que es refereix als homes, és tractada amb tendresa. No en va la narració se situa en l'òptica del record. És l'òptica dels temps passats, i, doncs, de la vellesa. Quan ja tot s'ha deixat enrera els personatges ho recorden amb nostàlgia i amor (els exemples més clars d'això són els components de la parella que representa la passada exhuberància, de la passió: Riera, que el coneixem només de vell i sempre submergit en el record contrastant amb el present, i Teresa, immobilitzada a la seva habitació, tan manifestament canviada de la dinàmica i encantadora Teresa de la joventut). Els personatges, vells, saben el seu destí, saben la proximitat de la mort, i semblen anar-hi amb tota la calma i consciència. No hi ha mai lloc per a la desesperació, sentiment que, en tot cas, hauria de pertànyer a la joventut, però mai a la resignada i cansada persona ja gran. Moments abans de morir, Teresa pensa: «Sentí un gran repòs tot d'una i pensà unes quantes coses boniques; tenia ganes de morir pensant coses boniques.» (pàg. 249).

Pensem en la gran importància que té en aquest llibre el suïcidi. I el suïcidi no és altra cosa que l'elecció de la pròpia mort. En cap dels casos no es duu a terme en un «atac» de desesperació, ni com una venjança, ni com a conseqüència d'una follia. És conscientment triada, i es realitza amb tristesa: la Bàrbara, la Maria moren recordant el temps passat (que, per l'edat de les suïcides i per la condició de temps feliç, és la infantesa).

De nou podem tornar enrera, i lligar això últim a la importància del record de què parlàvem més amunt. Acabem de dir que els suïcidents moren recordant. Un altre llaç estret, doncs, entre mort i record. Ja tenim diversos vincles que uneixen ambdós conceptes:

En primer lloc, dèiem que el record es fixa, per la seva condició de passat, en allò perdut, *mort*, idealitzant-lo i, en certa manera, homenatjant-lo.

Segonament, alguns personatges trien el propi final per no suportar el pes del record del passat (pensem que davant la mort d'Eladi també se'ns insinua un suïcidi, com a conseqüència de la incapacitat de resistir la pròpia culpabilitat, tan pregonament aguditzada arran de la mort de Maria i fugida de Ramon, la tragèdia-nucli de la segona part: «Ningú, però, no sabia res del cert» de la mort d'Eladi... (pàg. 221).

Un altre cas evident de suïcidi ocasionat per la força –amb què es presenta un món desaparegut i, per tant, idealitzat com a paradís feliç– és el de la Bàrbara: i aquest moment de felicitat no és altre que la infantesa.

Finalment, el suïcidi de Maria. Tampoc no és una mort feta amb desesperació, ni ràbia. Són suïcidis de tristesa: els joves que se suïciden són tan lúcids i, diria, desenganyats de la vida, que se situen perfectament en el to

de *Mirall trencat*, el to de la vellesa. Maria mor quan veu que el món feliç (infància) desapareix: ella no vol que tot allò, tan perfecte, sigui per sempre més record. Tots els infants, en deixar aquesta infantesa-felicitat i iniciar els seus passos pel món dels adults-infelicitat, són perfectament conscients d'aquest canvi de coses: i tots, a la seva manera, rebutgen aquesta vida futura plena de dolor («Tota una vida acaba de morir. (...) La seva infantesa era allà dintre» pensà en Ramon després que el seu pare li expliqués la veritat).

És per aquest rebuig del món dels adults que Ramon fuig del passat (simbolitzat per la torre i la família). La Maria també fuig del passat, que ja era record. I és justament el record allò que fa que prengui la decisió de suïcidar-se: «Una nit provà d'acostar-se a la cornisa, allà on havien estat agafats a una corda que havien lligat de xemeneia a xemeneia. Pogué recular i quan arribà a l'escaleta de ferro s'hi agafà i tancà els ulls perquè el cor li batia. En aquell moment prengué el determini» (pàg. 201). Decisió, per tant, presa amb tota consciència i lucidesa, i precisament vinguda per un record que arriba tot d'una, lligat en un lloc determinat.

Per això el suïcidi esdevé la màxima expressió de la mort. Davant de la mort pròpia assumida, més, escollida, els personatges ens revelen tota la seva força, la seva individualitat, i també la força dels seus records, de la seva vida. En aquests moments crucials s'enfronten cruament davant d'ells mateixos, del seu passat (car la filosofia que es desprèn de *Mirall trencat* és aquesta: que cadascú és el que ha viscut). I davant seu, davant del que han estat i el que ha estat la seva vida (ells, els altres, tot plasmat en els objectes-símbols: jardí en el cas de la Maria, fotografies en el cas d'Eladi...) elegeixen un final. D'aquesta manera el suïcidi és la veu de la personalitat: és la tria límit del propi futur, de la pròpia vida. I la vida i la mort no són res més que continuïtat.

És així com Mercè Rodoreda mediatitza la duresa de la mort, la inflexibilitat del destí. Ho fa poetitzant-la, com tot gran autor. La mort ha estat sempre una de les grans matèries poètiques, per quant representa aquest enorme contrapunt a allò que de més gran té la persona: la vida. Tal com diu Octavio Paz a *El arco y la lira*, «Como el existir mismo, como la vida que aún en sus momentos de mayor exaltación lleva en sí la imagen de la muerte, el decir poético, chorro de tiempo, es afirmación simultánea de la muerte y la vida». Aquesta és la idea amb què treballa Mercè Rodoreda a la seva novel·la de vellesa i mort. Part de la vida mateixa és la mort, i si Rodoreda eleva i dignifica tant aquesta última és potser perquè, des de la vellesa, la vida es presenta com un gran desengany, com un llarg caminar cap a la decrepitud. Llavors, en aquest moment de cansament i recapacitació que és la vellesa, la mort esdevé simplement un joc més, una altra possibilitat de dignificar aquesta vida que no va ser allò que prometia, o esdevé aquesta tria que permeti ancorar-la just al moment de flexió: el final de la infantesa.

És per això que la novel·la va esdevenint més i més poètica. El tractament de la vida, al principi, acaba convertint-se en el tractament de la

mort. I la mort és la porta de la poesia. Tornarem més endavant sobre aquest aspecte.

Per tant, la mort, tot i que té una gran importància en tota la novel·la, no adquireix el tractament adequat fins que a la tercera part se'ns en dona la clau. Tenim una primera part en què se'ns diu, des de fora, que la gent mor: ens ho explica la narradora (com és el cas de la mort de Valldaura: «Aquell hivern Salvador Valldaura morí d'un atac de feridura» (pàg. 95), o, més indirectament encara, un personatge e un altre (mort de Bàrbara: l'anuncia a Salvador en Quim: «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.» (pàg. 51). Més endavant no es diu a seques que algú ha mort, com en aquests casos anteriors, sinó que ja se'ns descriu el procés mitjançant el qual s'arriba a aquesta mort: la mort-assassinat del petit Jaume, i sobretot, com a procés minuciosament detallat, el suïcidi de Maria, al qual es dedica tot un capítol (capítol XIV, segona part). Cada cop ens situa més a la vora de la mort com a procés, i també com a fet i interioritat: en coneixem un munt de detalls (mort de Teresa: «El mal terrible tornava i tornava l'asfíxia que li feia obrir la boca per buscar un fil d'aire que amb penes i treballs arribava als pulmons. Tota la seva pell era de foc i tot el dintre era un infern.»). Fins que ens fiquem de ple en el regne de la mort, i en sabem també els sentiments dels qui hi són: *capítol IX de la tercera part*. Sabem que aquell suïcidi tan resoltament elegit per defugir el passat és encara sofrència d'aquest passat. I se'ns donen claus per conèixer l'existència d'un món més ocult, el dels «morts de debó» (pàg. 277). Això ens permet rellegir tots els morts, tots els suïcidis, totes aquelles «veus» que, capítols enrera, apareixien. I dona a tota l'obra un sentit molt més profund. A mesura que avancem encara hi haurà més i més elements que «contaminaran» tot l'anterior.

La mort, però, deixa vestigis entre els vius. El més important és, com ja s'ha dit, el record. Els altres personatges, davant d'un mort, conserven aspectes de la seva vida i la relació que amb ells tenia («Per què, pensà l'Armanda tot eixugant-se els ulls, havia hagut de recordar aquella cosa lletja el dia que s'enduien la Maria per sempre de casa?» pàg. 210). Record, doncs, mental. Però també hi ha un record físic, un record fet dels objectes i llocs d'aquestes persones ja desaparegudes; bàsicament les habitacions: «Ella li demanà, per caritat pels morts, que no toquessin res de la sala de la senyora Teresa, ni del dormitori que havia estat de la Maria...» (pàg. 265).

Un aspecte molt important del tractament de la mort de Mercè Rodoreda és la presència constant de l'altre món, del món dels difunts, en el nostre món. De ser simplement premonicions a la segona part, esdevé una presència real a la tercera. De fet, aquest últim bloc gairebé té com a centre les interrelacions dels dos mons: el món físic desapareixerà, el món dels desapareguts es fa present... Primer es presenta molt subtilment («D'on venia aquella veu que no era enlloc i que tenia el seu nom per fer-li adonar que no estava sola?» es pregunta la Maria a la segona part, pàg. 197); a la tercera

part cada cop és més insistent la realitat d'una «teranyina invisible» que frega la galta dels personatges que viuen del record del passat de la família (Armanda, Amadeu Riera), la realitat d'una «veu perduda en la nit» («una veu perduda en la nit cridava un nom» pàg. 263) d'una ombra, una mena «d'ala llarga i blanquinosa (pàg. 272)... Fins que al final, aquest altre món deixa ja de ser un suggeriment i es fa real, tan real que el lector pot llegir-la de la mateixa manera que llegeix el pensament intern dels personatges: el capítol ix. Aquest capítol és, al meu entendre, clau. Representa el punt màxim de la poetització d'aquella realitat que comença mostrant d'una manera gairebé pictòrica a la primera part. És el punt culminant del procés d'irrealització que vertebrava la novel·la. L'obra ja deixa aquí del tot de ser realista, i, a més, encomana a tota la novel·la aquest tractament poètic de la realitat. La novel·la, amb la tercera part (concentrada al màxim en aquest capítol) deixa de ser una novel·la psicològica, realista o com li vulguem dir, i esdevé una visió poètica de temes tan transcendents i eternaments vinculats a l'expressió artística com la fugacitat del temps, la destrucció de les coses pel pas inexorable d'aquest temps, la permanència de tot a través del record, somni i mort... Temes tan antics com la mateixa literatura. Hi reconeixem els clàssics «ubi sunt?» («On havia anat a parar tot el que era bonic? pàg. 248), el «vanitas vanitatis» («De la vanitat, de l'odi, de les miques d'amor, en quedava la pols i un trist espectacle d'esplendor i d'oblit.» pàg. 294)... Temes d'elaboració literària per excel·lència. I el punt de màxima literaturització (diguem-n'hi poetització, idealització o lirisme) és aquest capítol. Que és un capítol clau ja ens ho diu el mateix fet que, com recalca Carme Arnau, «és únicament en aquest capítol que el narrador es retira per donar la paraula al personatge». *El fantasma de Maria* permetria de jugar, encara que no hi hagués ni un altre símbol en tota l'obra, ni una altra presència del món «espiritual», amb una múltiple lectura de la novel·la. Ens permet parlar d'un doble tractament de la realitat, dels objectes de la realitat, dels personatges, de la vida dels personatges. Podem parlar d'una elaboració summament poètica dels materials que la realitat presenta. I ens permetria de parlar de tota una visió religiosa, espiritual o cosmològica del món a *Mirall trencat*. Si analitzem aquest capítol veiem que, també en l'altra vida, el record hi juga un paper fonamental: s'hi barregem contínuament record (passat llunyà) - passat pròxim - present - futur. El temps, doncs, continua després de la mort:

PASSAT LLUNYÀ: temps del record (infantesa):

«I el papà estigué malalt i em deia filleta meva»...

«la meva habitació era blanca...»

«...jugàvem a deixar caure les fulles damunt nostre (...) ens amagàvem entre les hores saltàvem al camp»...

PASSAT RECENT: Moment de la mort i després de la mort:

«vaig caure damunt del llorer i la branca del vent i del llamp em travessà i em sortí per l'esquena»

«venia a ballar damunt d'aquesta pedra»
 «Em deixava caure pel parallamps, m'encastava a les parets»
 «els ocells han fugit»...

PRESENT:

«No us endugueu aquesta pedra»
 «Deixeu estar el meu llit»
 «m'amago perquè tornin i cap ocell no vol tornar»...

FUTUR:

«vindran els lletjos, els que moriren de malaltia, els corcats, els morts de debò. M'agafaran, m'estiraran, em xuclaran amb les seves boques sense llavis...»

Veiem doncs com l'angoixa pel futur es perpetua després de la mort. La mort d'un suïcida no és calma, sinó angoixa constant. Com en l'antiga tradició grega, l'ànima vaga eternament pels llocs i coses que l'havien fet feliç («mentre tot estigui com estava jo no seré ben morta» pàg. 277) i necessita l'amor d'algun viu per a poder-se deslliurar. I la seva gran pena és que causen por amb la seva presència a tots els vius (fins i tot els ocells, com ja se'ns diu premonitòriament al capítol VI, han abandonat el lloer on va morir Maria). Fins que Maria no trobi un ésser que l'estimi, i no s'espanti, no serà deslliurada. I aquest ésser és Armanda, precisament ella ja que «L'amor de l'Armanda pels morts d'aquella casa entendria» (pàg. 253). Armanda, tan vinculada a la família que és només ella la que en sap els secrets de tothom, fins i tot els que s'han guardat zelosament (descobreix que Maria és filla d'Eladi, descobreix també la vertadera identitat de Jesús Masdeu...). En realitat els suïcides no són ben morts: la mateixa Maria parla dels «que moriren de debò».

Així doncs, en aquest capítol la relació entre el món real i el món dels «fantasmes» (morts) es fa explícitament estreta. Deixem definitivament, la lectura realista que *Mirall trencat* semblava, d'un bon principi, oferir. El procés, en arribar al final, contamina tot el precedent, i no pas a la inversa, com sol passar. En efecte, l'obra, en anar adquirint més i més trets, revela el caràcter simbòlic i poètic dels elements anteriors, i tot queda lligat en un teixit líric i irreal. Al final canvien les coordenades de tot el llibre. I en aquest joc hi té una importància capital el capítol IX, com a nus de tots els elements que, d'ençà de la tragèdia (cap XIV-XV de la segona part) se'ns oferien, i ja la tragèdia era el centre, recordem-ho, de les accions i fets transcorreguts fins aleshores.

La mort, doncs, com a punt neuràlgic de l'obra. La conseqüència inevitable del pas del temps (mort de la casa, de les passions, dels personatges vells –produïda en Teresa, esperada en Amadeu...), però també conseqüència dels errors i de les culpes (la de Maria, i també la d'Eladi). La mort es presenta com a conseqüència de la crueltat de la vida (Jaume), i com a no-acceptació d'aquesta crueltat (Bàrbara, Maria). La mort deslliura i magnifica

el passat («La mort li féu adonar-se que la seva mare havia estat una persona excepcional...» pàg. 252).

A través de la mort perdura la gent: record, objectes personals,... i s'idealitza (el record que Sofia conserva del seu pare és totalment idealitzat). Una elaboració poètica del tema, amb tantes ressonàncies literàries com li vulguem trobar: *Mirall trencat* amalgama, com dèiem més enrera, els temes de preocupació vital o, si volem, metafísics de l'home. I com a tal, l'obra esdevé d'una complexitat i densitat molt més grans que en altres obres de la Rodoreda (amb la qual observació no pretenc pas menystenir-les; simplement, és un canvi d'interès). I és que, per utilitzar els mots de Henry Miller en un assaig sobre literatura (*The cosmological eye*): «El seu deure [de l'artista] gairebé impossible consisteix ara a retornar a aquesta era sense heroismes una nota tràgica. Pot assolir l'objectiu establint una nova relació amb el món, adoptant d'una nova manera el sentit de la mort sobre el qual es basa tot art, i reaccionant creativament sobre aquest».

Es tracta d'una creació literària, amb clara consciència d'estar utilitzant elements de gran tradició: no només els temes, sinó sobretot els símbols. Tal com estudia la Carme Arnau provenen bàsicament del simbolisme: aigua, mirall, flors, colors... Hi ha referències literàries concretes (recordem que Eladi, al capítol XVII, se'ns presenta sempre «colgat d'assaigs sobre Proust»). El mite d'Ofèlia no pot ser més clar en la figura de Bàrbara (i és citat indirectament, a través d'unes notes de Salvador Valldaura: «I l'aigua enllaçada, voltada d'heures m'ha fet entristir per Ofèlia» pàg. 214; observem, de passada, en aquest exemple el mètode de mediatització constant que utilitza sempre Rodoreda) i hi és implícit en la de Maria.

Referències, també, musicals: concert núm. 3 de Beethoven que emmarca i condiona per sempre la relació Salvador-Bàrbara; Granados per boca de l'insignificant professor de piano (i Corelli, Marcello, Bach, Mozart).

I és que, el complex univers que presenta *Mirall trencat* permet (i gairebé obliga) a una elaboració molt més cuidada, i molt més inserida en el món de la tradició literària. La mateixa presència d'un narrador omniscient propicia aquest ús i la presència d'elements poètics.

Es tracta, per tant, de la creació d'un món complexíssim. I no només això, de tot un tractament de la realitat. És, en definitiva, la creació d'un mite. D'aquí ve la poèticitat de l'obra. Som en els límits tan confusos i tan discutits entre prosa i poesia. Fins on arriba la poèticitat d'una novella, on una prosa passa a ser poesia? A través de la imaginació, de tractament de l'irreal ficat al nostre món i omplint-lo de ressonàncies d'ultratomba, d'utilitzar recursos onírics i de seguir el fluid del pensament... Són tècniques que donen a la prosa, gènere de la raó i de la visió objectiva de la realitat, un to poètic, fórmula irreal i deformadora d'aquesta mateixa realitat. I es pot passar d'aquests dos plans, poesia a prosa, a través de la creació d'un mite: i és això precisament el que fa Rodoreda en un mateix llibre, del primer al tercer bloc. Diguem-ho amb Octavio Paz (op. citat):

«Imaginación y razón, en su origen una y la misma cosa, terminan por fundirse en una evidencia que es indecible excepto por medio de una representación simbólica: el mito. En suma, la imaginación es, primordialmente, un órgano de conocimiento, puesto que es la condición necesaria de toda percepción; y, además, es una facultad que expresa, mediante mitos y símbolos, el saber más alto».

Perquè, amb aquesta inclusió del món fantàstic, Mercè Rodoreda traspasa en certa mesura l'àmbit pròpiament dit de la novel·la. Ara bé, cal situar-nos en l'òptica adequada. Llavors veurem que «La novela y el teatro son formas que permiten un compromiso entre el espíritu crítico y el poético. La primera, además, lo exige; su esencia consiste precisamente en ser un compromiso». Novel·la en grau màxim, doncs, la de *Mirall trencat*.

«Una novel·la són paraules» diu Mercè Rodoreda. I sí, perquè «La experiencia poética es irreductible a la palabra y, no obstante, sólo la palabra la expresa. (...) Toda frase posee una referencia a otra, es susceptible de ser explicada por otra. Gracias a la movilidad de los signos, la palabras pueden ser explicadas por la palabras». Per això el llenguatge esdevé paraules i imatges que només s'expliquen per elles mateixes i dins el marc del llenguatge, de la poesia. «El lenguaje es simbólico porque trata de poner en relación dos realidades heterogéneas: el hombre y las cosas que nombra».

I arribem a fons: les paraules, el llenguatge, que no són sinó intents per restablir la unitat de la realitat, percebuda a nivell de pluralitats diverses i infinites, porten a la creació d'un *mite*. La funció de la literatura és plasmar, a través d'una concreció, la universalitat. La decadència de la família Valldaura és la decadència de cada família, de cada món, de cada vida i cada persona. La mort dels personatges és la pròpia mort, és *la* mort. I tot s'eleva de la individualitat a la generalitat. Aquesta és la funció dels símbols: entrem en el terreny plurivalent del llenguatge simbòlic.

I amb una creació mítica la poesia entra en el domini boirós de la màgia. Som en un món fantasmagòric, on hi mormolen els morts tristament («Maria, Maria...»), on els arbres i l'aigua atrauen irremissiblement, on tot és possible... «La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de «este» y de «aquél» ese «otro» que es él mismo. (...) La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser».

Manllevant les paraules d'Octavio Paz, a voltes referides a la poesia, però sempre aplicables a l'estudi de *Mirall trencat* (què millor que una definició de poesia per veure com i en quin grau una novel·la és poètica?) hem arribat al fons últim de la creació artística. Hem descobert d'on prové la universali-

tat de *Mirall trencat*, la universalitat de tota obra artística. La doble funció del llenguatge, de la paraula. I «una novel·la són paraules».

L'anàlisi d'un aspecte extern de *Mirall trencat* com és l'estructura, ens ha permès arribar molt enllà. Hem començat observant com al decurs de la narració la lectura i l'interès de l'obra anaven variant. D'uns inicis realistes (primera part) hem passat a una visió més psicològica i dramàtica de la vida (segona part), per, finalment, arribar a un tractament totalment poètic d'aquella realitat (tercera part). I cada nou tractament dona més riquesa a l'anterior: així, si a la primera part vèiem moure's els personatges, a la segona se'ns donen les «instruccions» per interpretar tota la seva actuació (tant la del moment com la ja descrita anteriorment). I més, tots els detalls, símbols, fets i personatges, adquireixen una lectura que va molt més enllà gràcies a la mitificació de la tercera part; ens situem de ple en el domini de la poesia.

El centre de l'obra, l'evolució d'una família, es tanca al final sense cap possibilitat de remissió. Amb això es tenyeix la totalitat de la narració (que no semblava més que l'explicació d'aquesta família) d'un to elegíac. En acabar l'obra, el lector sent que ha llegit una història de decadència, *la* història de *la* decadència. I sent que, en començar-la, no semblava pas això. Sent que hi ha molt més que no pas una història de família. S'hi veu involucrat, i hi veu involucrat tot allò que té a veure amb la vida, amb l'home. S'hi reconeix quant a home, quant a mortal. I sap que ha llegit una obra que fa de l'home i dels eterns temes de la seva condició (pas del temps, mort, supervivència, record, amor...) una nova creació artística, amb tota la voluntat de ser-ho.

NOTA:

En les cites que faig de *Mirall trencat* hi faig constar la pàgina, segons l'edició que d'aquest llibre té la MOLC (Barcelona, 1993).

Pel que fa a l'estudi de la Carme Arnau, sempre que el cito em refereixo a la seva tesi doctoral editada a Ed. 62 amb el títol *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda* (Barcelona, 1979).

Les cites d'Octavio Paz pertanyen totes a *El arco y la lira* (Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 1981). Les de Henry Miller són extretes de *The cosmological eye*, segons l'edició en castellà d'edicions Siglo Veinte, Buenos Aires.