



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

Mercè Rodoreda: més enllà del jardí
Alejandro V Arderi

Catalan Review, Vol. II, number 2 (1987) p. 263-271

MERCÈ RODOREDA: MÉS ENLLÀ DEL JARDÍ

ALEJANDRO VARDERI

Per tal d'observar Mercè Rodoreda més enllà del jardí que, des d'*Aloma* (1938) fins a *Mirall trencat* (1975), creix dins de la seva obra, cal mobilitzar-se vers l'interior de la casa; aquest «primer univers» bachelardià construït amb una escriptura a simple vista posseïdora d'una senzillesa que — com les cases de la part alta de l'Eixample — es fa necessari veure des de dins i, després, cal capgirar per poder descobrir-ne tota la vida oculta als ulls del lector: vianant que passa per davant les façanes amb cortines que n'amaguen les palmeres i les parres, les camèlies i els geranis, nesprers i roses que creixen en aquest jardí interior.

Col·locar-se dins la casa implica deixar fora el jardí — encara que aquella mateixa casa l'envolti — per emprendre una labor d'introspecció sobre els objectes que la componen... Existeix a les cases de Rodoreda una obsessiva fixació per descriure les coses immòbils: els mobles que Quimet havia fet per a la Colometa, la gallina del pis de Cecília Ce, el rellotge de la Teresa de «Felicitat», perquè, de cada una d'aquestes coses, les dones rodoredianes n'extreuen la força per col·locar-se, perfectes, dintre del seu món i poder aleshores entrar al jardí talment com si contingués totes les passions que transiten i elles decanten en la soledat de les cases. D'aquí ve que *Aloma* senti tendresa per la seva i no l'abandoni fins que el seu mateix jardí acabi per destruir-la a *Mirall trencat*.

Situar els personatges a la casa implica escapar una mica de l'exili exterior: totes aquestes dones rodoredianes les vides de les quals transcorren dins d'espais sempre reduïts, o cercant-les en les nines, sabons, pastissos i roba interior exposats a les vitrines pels carrers de Barcelona, es rebel·len contra el dolor de la fugida i els viatges forçats. Teresa Goday sent nostàlgia a París. I, com una ganyota de la ciutat que estimen tant, les senyores Areny, Piferrer i Rovira comparteixen el costum de la casa una tarda de juliol de

l'any 36, tot just uns instants abans que el dramatisme de la guerra desballestés l'ordre impecable dels seus objectes i, amb ells, el de totes les llars catalanes. Circumscriure la seva obra dins de la casa és, així doncs, l'única forma que té Mercè Rodoreda per tal de recuperar la seva. I posar-hi un jardí a dins, significa incloure l'inventari de desitjos que carregà durant el lapse transcorregut fora de la ciutat amable, quan no va tenir més remei que emportar-se'l... En deixar Catalunya, Rodoreda abandona la casa però se n'endú el jardí. S'inicia aleshores un procés, una vida. «La meua vida durant aquests anys», escriu des de Bordeus a l'Anna Murià, «te l'aniré donant a trossos en diverses cartes. He fet bruses de confecció a nou francs i he passat molta gana».¹ Molts anys, doncs, en què l'autora anirà unint les costures d'aquest jardí, embastant traus i apedaçant esvorancs... Amb la seva obra, Mercè Rodoreda acaba cosint un gran vestit on l'interessant són els punts per on la vida pot estripar-se: «com en un taller de costura», ha dit la poetessa i assagista veneçolana María Fernanda Palacios,

on s'apunten primer els talls i les juntures, allò que s'agafa amb agulles o es marca amb fil bast per indicar un camí a les tisores. El camí per on entra el cos a la tela. La tela: el llibre. Les tisores: la lectura.²

L'obra és, doncs, aquest vestit *pailletée* que Rodoreda no es pogué fer mai...

Mercè Rodoreda «talla» un moment molt específic de la història catalana — el transcorregut entre la República i l'ensopiment de la societat de postguerra — amb precisió de modista, car únicament l'allunyament ens dóna la distància imprescindible per poder veure les coses amb nitidesa, ja que en aquesta autora — repeiteixo — això provingué del desterrament físic, de la realitat d'un

¹ Mercè Rodoreda, *Cartes a l'Anna Murià, 1939-56*, Barcelona, Ed. la Sal, 1985, 65.

² María Fernanda Palacios, *Simulacro, fracaso y verdad*, Universidad Central de Venezuela, Escuela de Letras, Tomo I, 12.

país que havia deixat de pertànyer-li. Un país solament recuperable des de les taronges pintades sobre cafeteres blanques que es rifaven als voltants de la plaça del Diamant; fins les que duria per als fills de la Colometa el Cintet, com l'última baula de la seva vida abans que el matessin, junt amb el seu marit, al front.

Rodoreda escruta llargament el comportament femení, com si volgués veure el que la dona té per dins; i damunt del seu cos punteja el vestit partint de dues visions del jardí molt diferents: la que emmarca els personatges principals, que es tanquen — com la Lisa Sperling — per morir dins de la casa que envolta el jardí interior, on elles ja no són sinó sobrevivents de si mateixes: «Cartes... retrats... tot és meu i ja em sembla que és d'algú altre...».³ I fixa la mirada sobre els personatges secundaris, que el porten al damunt i l'ensenyen al món, com la «dona cega, menuda i obesa [que] venia cacauets a l'entrada i uns poms de pensaments de cartó en forma de cor».⁴ Perquè per a Rodoreda exposar el jardí és exposar les misèries: sols els personatges més terribles i grotescos exhibeixen el seu jardí als ulls de tothom. Per això l'autora mai no posarà aquella «botiga de flors» que l'Anna Murià li havia desitjat en una de les seves cartes.

A mesura que avança el monòleg de la dona, ella va obrint-se de fulles i branques, oferint-se de pètals fins a confondre's amb el jardí i la casa i, evidentment, amb els peixos vermells de Teresa Goday, els moviments dels quals, sota l'aigua, li impediran veure's el rostre; com si fos damunt d'un mirall trencat:

¿Què és? És una senyora? No. És un peix. No. És una senyora. Blava i lila, rosada. El cap un triangle i mitja cara ratllada amb ratlles fines trencades de tant en tant per un cop de drap mullat⁵

Ens descobreix la dona de «Paràlisi», la mateixa que s'extravia

³ Mercè Rodoreda, «Mort de Lisa Esperling», dins *Tots els contes*, Barcelona, Ed. 62-la Caixa, 1979, 137.

⁴ «El bany», *ibidem*.

⁵ «Paràlisi», *ibidem*, 322.

i es distreu, es perd o se'n va, s'evadeix per a fer-se a la idea que sempre ha estat allí; que mai no ha sortit de la casa.

Aquesta por a abandonar la casa i entrar a buscar el jardí compta amb un espai intermedi: la galeria coberta, en el luxe de certs personatges; i la finestra, en la pobresa d'altres — o més aviat en la sobrietat genètica del tarannà català. És mitjançant aquesta obertura que Aloma, Cecília, la senyora de la gàbia amb la cadenera a «El mar», poden contemplar el propi jardí sense exposar-se als atzars del vent, i sentir les olors que aquest mateix vent genera en moure la memòria de la qual és dipositari. La dona, llavors, resta paralitzada en l'estadi del somni: entreoberta també, fins a disoldre's entre les plantes que l'esperen de part de dins i que ella sap que no gosarà tocar mai, fins que la casa deixi de tenir sentit com a caixa, és a dir, com a «necessitat de secret»; com a «intelligència de l'amagatall», tal com ens diu Bachelard, i només ens importi la vida d'un jardí cada vegada més aliè:

— Al vespre sempre m'abocava a la finestra de la cuina a mirar la prunera de sota. Em feia patir molt, perquè vivia en el jardí d'una casa abandonada i ningú no la regava i jo passava l'hivern pensant si a la primavera encara seria viva.

—La prunera o vostè?

—La prunera.⁶

I en aquest món femení tan autosuficient: ¿Quin és el paper del «masculí»? ¿On habita aquest ésser que, aparentment, la sotmet; el que reprèn la vida d'ella amb el gest de treure-li el vestit i la pell; i el que, aleshores, fabrica una casa amb els troncs dels arbres que creixien en el seu jardí vora d'algun carrer ample, davant d'edificis prou elevats com per deturar el vent provinent del mar? ¿Seria, potser, el jardiner que conta des del seu territori la vida acumulada a la casa «vora del mar»? No. Aquest jardiner resulta ser una excepció dins de l'univers rodoredià. El masculí, aquí, és l'home que se sotmet a la dona per tal de sotmetre-la; fent agenollar la Colometa davant d'ell, emborratxant la Cecília amb co-

⁶ «El mar», *ibidem*, 178-79.

nyac, o agafant-la entre els seus braços fins a destruir-la. Ella esperarà asseguda davant de la finestra. Davant d'aquest mirall primitiu, espera l'home o les flors que estima: ella és l'objecte, però també és qui simultàniament mobilitza la vida que passa. L'home ordena; ordena el joc i després ella el domina, car sempre és ell qui dins la parella es torna vulnerable amb l'edat, l'enfermetat o la mort de la dona que estima. Per a destruir-lo, ella es destrueix a si mateixa, es tanca a casa seva com en un suïcidi interior: només la Maria de *Mirall trencat* se suïcida cap enfora llençant-se al jardí, però tan sols després d'haver repassat tots els símbols de la casa: el mirall on s'observa nua, els mobles de l'habitació d'una Teresa ja anciana, les fotografies — o l'evocació — de l'àlbum familiar.

Amb aquest episodi Mercè Rodoreda resol el temor congènit de totes les seves altres dones a fer front al futur i trobar una vida més enllà del jardí i de la casa; una vida pròpia: trobant-se, al final, mentre viuen els carrers d'aquella ciutat que mai no abandonaran. Com el Buenos Aires de Borges, construït a partir de les bifurcacions infinites en els camins d'un jardí, Barcelona ve a ésser un laberint circular pensat per a circumdar la casa i, conseqüentment, el jardí. La ciutat és, doncs, el tercer i l'últim dels anells concèntrics, al voltant del qual gira el taller de costura rodoredià: les dones, aquí, s'aparten momentàniament de la finestra, des de la qual contemplen el seu jardí interior, per a sortir al carrer amb l'abandonament propi d'un infant que es menja un gelat mentre camina al bell mig de l'estiu. Un abandonament tan diferent del de les protagonistes de la literatura catalana més recent; i és que Cecília, Titània, Aloma, Colometa... no serien potser, avui, com «la dona errant» o l'Agustina d'Helena Valentí, la Natàlia de Montserrat Roig o com les dones d'Isabel-Clara Simó, que resolen aquesta lenta quotidianitat de les coses i les relacions amoroses bo i portant-les justament fins al límit; a aquest estadi de sexe i de desig que la Rodoreda deixà apuntat en les seves novel·les i contes en portar-nos a un clímax on la història, com una flor massa oberta, és a punt d'esclatar però mai no esclata. Es queda allí, als voltants d'una tensió absolutament psicològica que centra el pre-

sent dels personatges: recordem, per exemple, les abelles que giravolten entorn de l'Eulàlia i la Teresa a *Mirall trencat* i que retornen a aquesta darrera la memòria del seu propi passat, alhora que esbossen certes zones del seu futur. O bé el salfumant amb què la Colometa pensa matar els seus fills i matar-se ella mateixa per sortir de la fam i la guerra, que la installa entre els coloms de la seva vida anterior i l'amo de la drogueria on anirà a comprar-lo i amb qui acabarà casant-se dins de poc temps.

Dèiem abans que la por o la necessitat de trobar-se impulsen els personatges femenins a abandonar la casa. Com Teseu, Cecília i Colometa deixen anar les amarres i es llancen a l'aventura del laberint: la finestra — escletxa entre la casa i el jardí — és per a elles el fil d'Ariadna que els permetrà, després de recórrer la ciutat, sortir del present del laberint, tornar a la casa i recuperar un passat que havien deixat en entrar-hi: no hi ha, per tant, més futur que el que poden distingir des d'una finestra... «La meua darrera esperança», escriu el Malte de Rilke en els seus *Quaderns*,

era aleshores la finestra. M'imaginava que allà fora podia haver-hi encara quelcom que em pertanyia (...). Però bon punt mirava cap allà, desitjava que la finestra hagués estat condemnada com el mur. Puix ara sabia que allà fora tot continuava sempre amb la mateixa indiferència, que fora tampoc no existia res més que la meua soledat⁷

Una finestra, doncs, on la dona esperaria sola, allunyada de l'exterior, tancada en la casa que el jardí sotja, essent el vehicle gràcies al qual totes aquestes dones porten a l'interior de si mateixes la vida de fora. Aquella vida exterior que entra en elles, com l'olor de les flors que arriba quan la Cecília acaba de fer l'amor; o des de les fulles d'arbre que en Miqueló li clava a Zerafina en els cabells, com una forma de mostrar la seva propietat sobre ella: l'home que es planta en la dona a través del símbol del jardí que, tanmateix, ella mateixa conrea, descobrint així la seva vulnerabilitat; la necessitat que la Colometa té d'acostar-se a l'Antoni a la nit i

⁷ Rainer María Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids-Brigge*, Madrid, Corregidor, 1977, 146.

ficar-li el dit al melic i passar-li la mà per l'estòmac, o simplement — com Cecília — arrupir-se tranquil·la al seu costat,

treure el rellotge del puny (...) mirar l'hora (...) donar-li corda de mica en mica i (...) fer córrer les manetes endarrera fins que van marcar les sis, que era l'hora que ens havíem començat a estimar⁸

I en aquest abandó sobre el llit, ella somia i, bo i somiant, s'allibera.

A l'obra de Mercè Rodoreda l'estadi del somni es troba estretament vinculat a la maternitat i al resplendor de la flama. Colometa — com la dona perduda entre els carrers de París, a *Repulsió* de Polansky — observa unes mans que cauen del cel o del sostre per emportar-se-la cap al somni i les fa seves quan sacsegen aquella part d'ella mateixa:

I les mans agafaven els nens tots fets de closca i amb rovell a dintre, i els aixecaven amb molt de compte i els començaven a sacsejar: de primer sense pressa i aviat amb ràbia, com si tota la ràbia dels coloms i de la guerra i d'haver perdut s'hagués ficat en aquelles mans que sacsejaven els meus fills⁹

Això té lloc poc abans de l'escena a l'església on la llum dels ciris deixarà de ser blava com al carrer, el laberint, o a la flor de Novallis, i il·luminarà, amb el «color de raïm blanc»,¹⁰ tota la desolació del món que palpita més enllà del jardí i de la casa; un món enrunat, sense veus i amb àngels enfurismats. «Davant l'espelma», ens diu Bachelard, «és a dir, més enllà dels records de la solitud, més enllà també dels records de la misèria».¹¹ «El somniador d'espelma, el somniador de flama petita, sap que tot és dramàtic a la vida de les coses...».¹² I no pot ser de cap altra manera ja que part de fo-

⁸ Mercè Rodoreda, *El carrer de les camèlies*, Barcelona, Club editor, 1968, 207.

⁹ Mercè Rodoreda, *La Plaça del Diamant*, Barcelona, Club editor, 1983, 182.

¹⁰ *Ibidem*, 186.

¹¹ Gaston Bachelard, *La llama de una vela*, Caracas, Monte Àvila Editores, 1975, 43.

¹² *Ibidem*, 45.

ra, sense l'ordre i la seguretat que donen la casa i el jardí, el món s'esfondra. Colometa — com la Cecília en deixar la casa de qui l'havia recollida — ha perdut el nord que no recobrarà fins que, tal com veurem més endavant, torna definitivament al jardí i a la casa. També Jesús Masdéu, com el resultat de la maternitat secreta de Teresa Goday, s'atura i somia davant la llum o el foc que, travessant els finestrals de la galeria, arriba però des del jardí, car recordem, amb Víctor Hugo, que «tota planta és una llàntia i el perfum n'és la llum».¹³ Al caliu d'aquesta claredat, elles somien. Però no amb «l'ànima romàntica» d'Albert Béguin: en les dones d'aquesta obra el somni implica una educació. Una educació que, en paràfrasi de Flaubert, podríem considerar com sentimental des de l'instant en què està marcada per preocupacions similars: el fracàs, la desillusió, la frustració, el mal, el dolor. Elements aquests que van temperant la dona rodolediana; la van educant. Elles, com l'autora, són dones completament autodidactes: l'única guia que tenen per aprendre a acceptar el seu jardí és la pròpia imatge reflectida dins del mirall. Però el mirall, més que portar-les a reconèixer-se en ell, les duplica. «L'encant del mirall», apunta Baudrillard, «no és el fet de reconèixer-s'hi, fet que constitueix una coincidència més aviat exasperant, sinó certament el tret misteriós i irònic de la duplicació».¹⁴ És, potser, Cecília Ce qui amb més precisió tradueix aquestes impressions: la seva vida és un trànsit constant de miralls, és a dir, de duplicacions. En aquest foc es tempera el seu caràcter. Enfortides per la finestra i el monòleg interior, les heroïnes rodoledianes se sobreposen a tots aquests elements de temperança, i van desgranant les seves històries a porta tancada i ordenadament. És per això que la força devastadora de les grans pèrdues, dels grans allunyaments, passa sense alterar l'harmonia de la casa: «les camises planxades al prestatge de dalt de l'armari; els mitjons en el calaix de la dreta, allà on posà-

¹³ *Ibidem*, 73.

¹⁴ Jean Baudrillard, *De la seducció*, Madrid, Càtedra, 1981, 99.

vem l'aspirina i els rebuts de l'electricitat...»,¹⁵ són els objectes que esperen sempre el seu retorn: tard o d'hora elles tornaran a casa per acceptar la frondositat del jardí interior on hi ha pluja i soroll d'aigua i claveguera. I aquí penso en la claveguera del conte «Carnaval», que, fins i tot després d'haver passat la pluja, no acaba d'engolir l'aigua; això deixa la narració com deturada per un instant per tal de fer-la volar després amb més vigor. I és que no podem oblidar mai que els textos de Rodoreda avancen sempre amb un moviment d'ales de coloms o d'àngels, fet que permet a l'autora de jugar amb la memòria involuntària. Serà, en definitiva, aquest temps prou-tià el que permetrà el retorn a la llar a les heroïnes rodoredianes.

I si la vida de totes aquestes dones transcorre més enllà del jardí, és vers ell que tornen — com Ulisses i Teseu — després dels seus viatges a través de la casa i el laberint. La senyora Natàlia-Colometa encantarà la seva maduresa en els parcs, evocant àngels i coloms. Teresa Goday morirà pensant en flors. Cecília Ce recuperarà el tiller i el llimoner de la seva infantesa, amb la seva casa farcida d'àngels i d'ales. Aloma, des de la finestra trencada, recuperarà les gardènies i els eucaliptus de la seva adolescència. Maria tancarà el cicle del món femení rodoredià tot unificant els símbols de l'àngel, del mirall i del colom amb la idea de la mort, mitjançant la frase: «un ala blanca dins del mirall»,¹⁶ que ens dona el narrador uns segons abans que ella es llanci al llorer del jardí... I si, com dèiem al començament, el jardí creix dins la casa, això significa que, en recuperar-lo, elles recuperen alhora la casa i, per tant, el nord perdut quan l'abandonaren. Car no podem pas oblidar que la casa és allò que s'oposa al caminar i el vagareig esmaperdut. El lloc sòlid on hom llança l'àncora i ferma el cavall.

ALEJANDRO VARDERI

U. OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN

¹⁵ Mercè Rodoreda, «Darrers moments», dins *Tots els contes*.

¹⁶ Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*, Barcelona, Club editor, 1978, 311.