

NEUS CARBONELL

Autoritat i escriptura en els contes de Mercè Rodoreda

The short story is a fragmented and restless form, a matter of hit or miss, and it is perhaps for this reason that it suits modern consciousness —which seems best expressed as flashes of insight alternating with near hypnotic states of indifference. Nadine Gordimer

En una carta adreçada a Anna Murià datada el 13 de març del 1946, Mercè Rodoreda hi escrivia: "penso fer contes que faran tremolar Déu". Gairebé dues dècades després de la mort de l'escriptora, en aquesta sentència s'hi pot llegir un to profètic. És un fet que Mercè Rodoreda va aconseguir el que s'havia proposat, ja que els seus contes representen, com Elizabeth Rhodes ha descrit, "some of the most shockingly beautiful and brilliantly colored flowers of Catalan prose" (162). La força en l'afirmació de l'escriptora exiliada, cal potser remarcar, no es limita simplement al seu to grandiloqüent sinó a la magnitud del repte que proposen. "Fer tremolar Déu" no només remet al propòsit d'escriure contes magistrals, sinó que demostra una personalitat tenaç i altiva disposada a parlar i a desafiar la més alta de les autoritats. En una societat com la que va succeir la desfeta del 39 a Catalunya aquestes paraules havien de semblar extremadament provocatives. I també en aquest sentit van ser profètiques. En un altre lloc ja he afirmat que un dels temes de la ficció rodorediana és el triomf sobre la paraula,¹ resulta temptador llegir aquesta declaració d'intencions a Anna Murià conjuntament amb la

tematització de la literatura que ordena la narrativa rodorediana.

Mercè Rodoreda va escriure contes al llarg de tota la seva carrera literària. Fins abans de la seva mort van ser publicats en revistes disperses i en tres reculls principals: *Vint-i-dos contes* (1958), *La meva Cristina i altres contes* (1967) i *Semblava de seda i altres contes* (1978). A jutjar per les informacions donades a la biografia escrita per Montserrat Casals i Couturier, sembla possible afirmar que els contes reunits en aquests tres reculls van ser escrits majoritàriament des de l'acabament de la guerra europea fins a les darreries dels anys seixanta. De fet aquestes dues dècades són les de més activitat creadora. La narrativa rodorediana pot llegir-se com una dramatització de la pràctica de l'escriptura, que és així mateix una pràctica de gènere. Per això proposo la lectura de quatre contes: "Fil a l'agulla", "Abans de morir", "Paràlisi" i "Una carta" (*A tots els contes -veure bibliografia-*); tots ells tenen una veu narradora femenina i tematitzen la posició del gènere davant de l'escriptura; o dit d'una altra manera, en aquestes narracions la posició del subjecte femení en relació al significant és un problema d'autor(itat) on el que hi ha en joc és ja no només la identitat, sinó la supervivència del jo.

"Fil a l'agulla" recull les reflexions d'una modista de llenceria que treballa a preu fet a casa seva. El títol del conte, que fa referència a l'ofici del personatge, també remet a l'expressió popular de començar a treballar, i actua com un exemple més de la dualitat de la narració, al voltant de la qual s'organitza tota la trama. L'activitat que Maria Lluïsa ha de dur a terme no és només acabar de cosir unes peces fines de roba interior per núvies, sinó també la consecució de l'assassinat del seu propi cosí, que li permetria cobrar una herència generosa i establir el seu propi negoci. A on la protagonista esdevé, d'una manera metafòrica, escriptora és precisament en la maquinació del crim (que no arriba a acomplir-se en la història) i en la planificació de com invertir els recursos econòmics que li serien generats. En aquests moments, es converteix en una confegidora de trames que teixeix possibles arguments per al seu propi futur alhora que cus la camisa de núvia. En la seva ment, i mentre dura l'activitat relatadora,

Maria Lluïsa aconsegueix prendre el control sobre la seva vida, acte que es troba en contrast radical amb un present molt migrat tant en recursos econòmics com en poder. La dualitat que s'estableix entre la riquesa de les seves fantasies i la pobresa del present, és paral·lela a l'oposició entre el món de luxe exterior per al qual ella i la seva situació d'estretor econòmica, entre somni i realitat, entre les hores que cobra i les hores realment treballades, entre l'aparença externa de cosina lliurada a les tasques de tenir cura d'un parent malalt i la maquinació de l'assassinat, entre el plaer i la sensualitat de la camisa de dormir i la seva descripció física:

Entre els cabells estirats d'un castany clar, li brillaven uns quants fils d'argent. A banda i banda de la boca, molt petita, dues arrugues profundes li endurien el rostre congestionat d'apoplèctica. (p. 26)

En fi, tot el conte està construït sobre oposicions, de les quals una, la de realitat i somni, determina la resta, i en la qual el segon terme condiona la interpretació del primer.

El conte, narrat en tercera persona, combina la focalització externa amb la interna, i tot i que aquest és un canvi freqüent en discursos narratius, en aquest cas concret aconsegueix una funció específica que va lligada d'una banda a la dualitat que he mencionat més amunt i d'altra, a la manera com es permet que s'interpreti l'actitud criminal de la protagonista. El començament és una narrativa no focalitzada de tall tradicional, que permet al lector i a la lectora de veure la protagonista des de l'exterior:

Sospirà profundament, s'assegué i agafà la feina de damunt la taula. Sota el llum de peu guarnit d'un pàmpol de pregamí que un pintor fantasista havia decorat amb les Piràmides voltades d'un paisatge de palmeres sèpia, el setí blanc lluïa com aigua ferida pel sol. Unes lletres daurades impreses en el voraviu indicaven la manufactura i la qualitat del teixit: "Germain et Fils. -Caressant." (p. 25)

Aquest principi posa de relleu el contrast entre un llum vulgar i la

qualitat finíssima d'un teixit de setí, entre la fantasia del llum i la realitat de la feina, entre un paisatge remot i exòtic i el llum i la taula d'una modista. A continuació el text canvia de focalització i s'aproxima al personatge. Aquest canvi de nou accentua el contrast entre món intern i extern, que com ja he afirmat és un dels eixos organitzatius de la trama. Així es pot veure en la següent citació:

Tragué la camisa del maniquí, es posà el didal i agafà l'agulla. Estimava el seu ofici per moltes raons, però sobretot perquè li permetia d'entreveure un univers de luxe i perquè mentre les mans li feien la feina soles, podia somniar. (p. 25)

Mentre que la primera frase no està focalitzada, en la segona s'entra a la ment del personatge. Així a la duplicitat entre món extern i intern, s'hi suma la que el personatge estableix entre el seu exterior, les mans que fan la feina soles, i la-seva ment que fantaseja amb la possibilitat d'altres mons. Aquesta separació que Maria Lluïsa interposa entre els seus actes i el seu pensament, ratificada per la narrativa, condiona la interpretació del crim meditat. De la mateixa manera que està alienada del seu propi cos, en concret de les seves mans, la protagonista construeix un seu món a partir d'elements que no li pertanyen:

Si una veïna pujava a admirar aquells treballs delicats, els hi ensenyava amb orgull, com si les musselines i els crespons fossin per a ella. Els blaus i els roses i algun lila de tant en tant, li endolcien el cor de fadrinarda cansada. (p. 26)

En aquesta última afirmació no se sap realment qui està parlant. Fins a la frase anterior la narrativa està focalitzada internament, per això l'última declaració resulta ambigua: és el personatge que es veu a ella mateixa d'una forma tan poc afable o són els ulls de la comunitat que la menyspreen per ser soltera i vella? Cal tenir en compte, a més a més, que aquestes dues qualitats són antagonistes a l'objecte central de la seva feina, ja que cus camises de dormir per a núvies, en una clara al·lusió a la joventut i al sexe. Aquest contrast tan brutal

entre la representació externa de Maria Lluïsa, això és com a fadrina vella (així mateix la jutgen les seves companyes de feina, com s'infereix dels comentaris malintencionats de la planxadora) i el que ella viu internament, accentua l'alienació del personatge dels elements a través dels quals construeix les seves fantasies. Per això, la seva acurada planificació de l'assassinat del cosí (tan meticulosament pensat, com polidament són cosides les sedes i les randes) pertany al reialme de la imaginació, i d'aquesta manera el discurs interposa una barrera que impedeix que els possibles judicis morals i ètics que condemnin el personatge puguin ser considerats com a pertinents.

L'assassinat que Maria Lluïsa trama li confereix no només control sobre els esdeveniments, no hauria d'esperar vetllant la mort del cosí, sinó que li permetria deixar de treballar per als altres, perquè ni hauria de tenir cura d'un malalt, ni hauria de cosir per Mademoiselle Adrienne. Amb ell, la protagonista adquirira el respecte dels altres que ara no té:

"Tindrè obreres a les meves ordres, farà models, el taller serà a nom meu i les clientes m'obsequiaran. Val més això que casar-se. Fer menjar per un home, rentar la roba d'un home, haver de suportar un home de dia i de nit... perquè quan siguis vella es miri una noia jove..." Somrigué i mirà la camisa de núvia amb condescendència. (p. 26)

Tota l'activitat imaginativa de la protagonista s'acaba amb l'acabament del fil i el personatge retorna a la realitat:

Havia acabat el fil de l'agulla i hauria de tornar-la a enfilar. Badallà. Tot d'una, a mig badall, tingué consciència de tot allò que havia imaginat i es sentí corglaçada de basarda. Tancà la boca lentament i es fregà els ulls. (p. 30)

La sordidesa del seu present a l'acabament del conte contrasta amb el món imaginat, i de la mateixa manera que plega la camisa de dormir, la protagonista abandona el seu somni. El conte es clou, com

havia començat, amb una visió exterior del personatge:

Es tragué la camisa a poc a poc, la ben plegà, la deixà damunt d'una cadira i apagà el llum. S'estirà al llit a les fosques. A la matinada encara plorava. (p. 31)

L'últim verb en imperfet afegeix un toc d'inacabament a la història, és a dir, de drama que no s'ha acabat de tancar; i el que perdura és una realitat mesquina que reclama la simpatia per al personatge i per als seus somnis de supervivència per damunt de consideracions morals o ètiques. Només si el personatge traslladés la narració a la realitat podria superar una existència miserable. És en aquest sentit que la narrativa no només té una funció escapista, sinó que serveix com a catalitzador per a la consciència de la protagonista, perquè aquesta pugui adonar-se de la distància que separen les condicions materials de la seva existència i el que ella voldria que aquestes fossin. La narrativa, en tant que articulació del desig, doncs, marca les barreres entre la manera que Maria Lluïsa voldria veure's a ella mateixa i la seva definició social i econòmica.

També en "Abans de morir" l'escriptura està estretament relacionada amb la mort i ara sí de manera tràgica, ja que consisteix en el relat dels darrers dos anys de la vida de la protagonista com a llegat final abans de suïcidar-se. El conte, que pren el format de testimoniatge i de carta adreçada al millor amic del seu marit, l'ha de venjar de no haver-se sentit estimada realment. La protagonista és alhora escriptora de la seva pròpia vida i lectora, no invitada, d'unes cartes que l'aboquen al suïcidi.

La història pot ser reduïda a un argument fulletonesc: una noia jove i ingènua es casa amb un home més gran que ella, aparentment amable i enamorat, només per descobrir després de ser casats que el seu marit guarda amb ell el secret d'un amor impossible. Aquesta estructura permet de catalogar el conte sota la classificació del que Tania Modleski ha qualificat de novel·les gòtiques, i d'entre les quals un exemple clàssic és la popular *Rebecca* de Daphne du Maurier

(1938), les quals acompleixen la funció de:

... donar expressió a l'hostilitat de les dones en contra dels homes mentre que simultàniament els permet de repudiar-los.²

La utilització d'un gènere popular a mans de Rodoreda serveix per explorar unes determinades representacions de la dona en una societat que, com passava en el conte que he comentat més amunt, li és hostil. En el conte no hi ha final feliç, ni reconciliació, la protagonista només triomfa (a costa de la seva pròpia destrucció) en el sentit que és capaç d'utilitzar un gènere literari manllevat per confegir-li un nou sentit; de manera paral·lela a la seva reescriptura d'unes cartes que no li pertanyen i a les que atorga un significat nou aïllat del que fou l'intencionat per l'escriptora i el lector originals.

Com en "Fil a l'agulla", la protagonista és escriptora, de forma literal, ja que el conte són les memòries i el testimoni del seu suïcidi, al mateix temps que l'arma final amb què espera poder ferir el marit; i de forma metafòrica perquè atorga un nou significat a les cartes que, si per a Màrius significaven un amor perdut, després del suïcidi representaran la destrucció que ell ha causat en el seu matrimoni i la responsabilitat en la perdició de la jove esposa. En l'acte de prendre les cartes, això és en l'apropiació indeguda del significat, la protagonista en canvia radicalment i irreversiblement el significat; perquè si fins a la seva mort, les cartes s'interposaven entre ella i el seu marit, després del suïcidi, ella s'interposarà entre les cartes i Màrius.

El conte comença amb l'afirmació de la voluntat d'escriure la pròpia experiència com a manera d'explicar-la no només al narratori, que més endavant se sap que és Roger--un personatge de la història, metge i íntim amic del marit--, sinó també a la pròpia protagonista: *Abans de morir voldria fixar els dos darrers anys de la meua vida, explicar, per explicar-m'ho a mi mateixa, tot el m'han obligat a no poder viure.* (p. 152)

Com en altres relats autobiogràfics, cal distingir entre la narradora i la protagonista i tenir en compte que la història arriba filtrada per un personatge que sofreix les conseqüències del desengany amorós. Això impedeix l'objectiu declarat del principi, és a dir, que la història quedi fixada, i que arribi interpretada per la mateixa experiència que el conte construeix. A més a més, els successius narrataris necessiten un espai incontrolable entre significat i significant, per cadascú llegir la història de l'esposa que no ha estat estimada com ha estimat segons el grau d'implicació i de responsabilitat que la mateixa història els confereix; per això Roger, en principi destinatari intencional de la carta, però només missatger que l'ha de fer arribar a Màrius, la llegirà i hi veurà el seu fracàs, però sobretot el del seu amic. Els tres destinataris de la història, doncs, Roger, Màrius, i els possibles lectors i lectores, (però també d'altres personatges com Elisa i Elvira) són cridats a interpretar diferentment el contingut d'una mateixa història. La protagonista del principi apareix descrita amb una voluntat ferotge que la unió amb Màrius destrueix. L'agressivitat i la resolució que el personatge presenta al començament de la història són minats progressivament amb l'avanç de la relació amorosa, i les forces destructives són dirigides cap a ella mateixa. Com més la protagonista s'enamora i actua d'acord amb les prescripcions socials de la feminitat més s'aboca a un estat d'insensatesa; és a dir, a mesura que es converteix en una esposa enamorada desapareix la seva autoafirmació i la noia jove i resolta del principi de la història es transforma en la suïcida del final. Al principi es tracta d'una jove amb una fèrria voluntat d'autoafirmació que es manifesta en l'abocament del grog a sobre de l'home que ha envaït la seva taula. Aquest incident, que és una premonició de la invasió que ell exerceix després sobre la seva vida i finalment sobre la seva persona, és només una victòria temporal i enganyadora, perquè serveix d'excusa per establir la relació amb el futur marit i perquè és un gest que es torna en contra d'ella ja que la sumeix en la culpabilitat. Aquest home, elegant i educat, de mica en mica debilita el personatge fins a convertir-la en una malata, una neurastènica i, finalment, una suïcida.

Especialment significativa és l'escena en què la protagonista fa

matar i rostir els colomins que li havia regalat Màrius. Aquest incident recorda el conte de Federigo dels Alberighi al *Decameró* en què el sacrifici del falcó es converteix en una prova absoluta d'amor i de triomf del bé sobre el mal que acaba amb el premi del matrimoni per al devot amant. El conte de Rodoreda parodia aquest codi amorós. Tot i que sembla que la protagonista fa matar els coloms en un acte de rebeldia, d'independència i de crueltat, el desenllaç de la història apunta al fet que ella mateixa s'ha convertit en una imatge d'aquells coloms engabiats que ha fet matar. Els coloms convertits en vianda, més que una prova de la pròpia independència i del rebuig al festejador, es converteixen en un episodi més del festeig i en una premonició de la seva vida de casada. Metafòricament, els coloms, com ella mateixa, són els sacrificats de qui només Màrius es beneficia. Durant la celebració de l'aniversari que marca l'allunyament entre el matrimoni, ell li regala una agulla de diamants en forma de colom, símbol del que la protagonista s'ha convertit: una joia morta, un colom sacrificat.

La progressiva transformació de la protagonista en una dona casada enamorada del marit, transcorre en proporció indirecte a la seva força i independència. Fins al punt que el descobriment de la vida amorosa del marit, a la qual ella no té accés, es converteix en una paranoia. Contràriament a la protagonista, que és una esposa jove, ingènua i enamorada, l'altra dona és una seductora i una victimitzadora:

Una dona bastant més gran que jo. Blanca de pell. Molt blanca. Uns ulls negres més aviat petits i un arc de celles suau. Alta i prima. Una veu... Sí, la veu sobretot... Es pot estimar una dona només per sentir aquesta veu. Per força en enfrontar-m'hi he hagut de pensar en aquesta noia desordenada, bruna, fracassada, excessiva. (p. 164)

La descripció d'aquest personatge té les característiques de la *femme fatale*, és elegant, segura, moderada, està en control. Tot el contrari de la protagonista, que només pot aconseguir el control per mitjà d'un acte autodestructiu, com és la pròpia mort:

Les cartes les tornareu a Màrius: hi són totes. Digueu-li que té tot el menyspreu d'una noia de vint anys. No. No li ho digueu, prou que ho sentirà. Sé que aquestes cartes li cremaran a les mans. És tot el que vull. (p. 170)

L'únic poder que troba per a destruir la fascinació que aquestes cartes exerceixen sobre el seu marit és carregar-les amb el significat de la pròpia mort. Com he afirmat abans, si Elisa, l'amant, s'interposa entre ella i el marit, per sempre més el seu sacrifici mediarà entre les cartes, tan zelosament guardades, i Màrius.

A través d'una història tràgica i sens dubte hereva del fulletó, el conte carrega en contra d'unes determinades prescripcions socials, però també sobre l'acte de la lectura i l'escriptura. Sobretot, presenta l'amor com un sentiment potencialment destructiu i com una unió que debilita fins a l'extrem de la malaltia i la mort la protagonista. Com en el conte anterior només l'acte de prendre la paraula confereix un aire de triomf al sacrifici final del personatge, i així es torna en una arma que vehicula la destrucció. El suïcidi de la protagonista ha estat provocat per la narració --unes cartes--, per la lectura representada com la violació d'una norma social --la del respecte a la privacitat-- i busca com a efecte que una altra narració --el conte que es converteix en una altra carta-- provoqui amb la seva lectura una altra destrucció --la del marit.

Rodoreda ficcionalitza les contradiccions i les angoixes de personatges femenins que tracten d'articular una veu pròpia a través de convencions o, a vegades, de paraules manllevades. Un dels exemples que millor poden introduir aquesta problemàtica és "Paràlisi" que tematitza la soledat d'una dona incapaç de comunicar al seu entorn el que ella sent com la seva veritable interioritat. L'escisió que la protagonista experimenta entre vida interior i exterior es metaforitza en una de les seves pintures: "*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 mullat*" (p. 322). Per Maryellen Bieder el quadre representa el següent:

La mitad controlada y visible de la mujer es la mitad que reconoce el mundo; la otra mitad, cruzada de rayas finas medio borradas "per un cop de drap mullat", permanece invisible y desconocida. Este acto de violencia practicada por la mujer contra sí misma la convierte en una desconocida para sí misma. Por fuera parece moverse a sus anchas en el mundo: mantiene relaciones sociales y amorosas, trabaja, camina, y a veces se expresa en pintura o escritura. Por dentro, sin embargo, se siente desarraigada, enajenada, borrosa, invisible.³

En "Paràlisi" la recerca d'un llenguatge que articuli la interioritat de la protagonista entra en conflicte amb un món antagonista. Per això deia abans que la identitat és una experiència d'aïllament i de separació, i en aquest sentit entenc les paraules de Bieder:

Esta tensión entre la mujer exterior y la mujer interior, entre el ser social y el ser íntimo estructura el mundo de la narrativa rodolediana. En momentos privilegiados sus protagonistas, casi siempre mujeres, se ven a sí mismas simultáneamente desde fuera, como si se estuvieran mirando, y desde dentro.⁴

En "Paràlisi", que té com a protagonista i narradora una dona de mitjana edat, la narració d'una visita al metge a causa de dolor al peu dret es barreja amb un monòleg interior que remet a la seva relació amb el marit i a la seva condició d'escriptora; de manera que en el conte apareixen tres temps narratius tots ells escrits en present i sobreposats: en primer lloc, la visita al metge que és l'únic fil narratiu amb un principi, un nus i un desenllaç; en segon lloc, les seves reflexions sobre les seves relacions amb el marit, la seva condició d'escriptora i de pintora, el seu passat a Barcelona i a París i la seva vida present a Ginebra; i en últim terme, l'acte d'escriure el propi conte que es converteix també en un altre element narratiu de la història. Tot això fa de l'estructura del conte un collage, com ho és la pintura descrita; i en tots dos casos, al mig hi ha el conflicte de la representació del jo, un jo sexual femení, en què aquesta sexualització és el nus de l'oposició amb l'exterior.

El temps de la narració és simultani, és a dir, que els fils argumentals es descabdellen paral·lelament a l'acte de narrar, sempre en temps present, com en un comentari en directe. A mida que el conte progressa, l'acció es va fent menys i menys important i el que pren més relleu és el discurs mateix, en forma de monòleg interior; fins que al final, no només es sacrifica l'anècdota, sinó que es tematitza l'acte de narrar. Si el que està en qüestió al llarg de la història són els problemes per la representació del jo a través de l'expressió oral (l'escriptura) o visual (la pintura), el desenllaç suggereix que aquesta representació és impossible i que el jo només és protegit quan la narració no diu el que diu, o quan la veritat queda obstruïda. En aquest sentit, es podria dir que el conte es deconstrueix ell mateix:

Escric. Escric i no arribo a poder comunicar la gran barreja de sensacions que voldria poder comunicar. A la vida de debò no hi arriba ningú. Intents, proves. Assaigs. Escaramusses d'indi sioux que és el més astut. No-res. La sonata al volta-discos i a omplir fulls! Parlo de mi. I no parlo gens de mi. Quan algú molt intel·ligent dirà: Ja la tenim amb totes les seves astúcies d'escriptor que vol i no arriba... i com confessa, Senyor... es trobarà amb les mans buides. No donaré res. Parlaré sense parlar de mi i no donaré res. Paràlisi sóc jo. (p. 324)

Al començament de la història es juga amb les expectatives suscitées per la lectura al simular accés directe als pensaments del personatge com si aquests no haguessin estat encara mediatitzats per l'escriptura. La convenció de la narració en directe promou una sensació de transparència i d'objectivitat perquè sembla gravar les accions en el mateix moment que tenen lloc, i crea la il·lusió que la intervenció distorsionadora de la veu narrativa es minimitza. Però el conte deconstrueix aquesta sensació perquè mostra la narradora executant el seu paper, escrivint aquest pensaments que han de semblar espontanis; per tant la història no deixa oblidar que sempre ja, tot ha estat passat pel sedàs de la protagonista-escriptora; de manera, que la seva autoritat sobre la narració es referma, paradoxalment, en el seu control sobre la mentida, l'acte de narrar li permet una duplicitat

que utilitza per salvaguardar la identitat, el jo íntim, interior, personal però també incomunicable:

M'agraden les flors que ets pesada no en parlis no diguis més que et vas aturar als dotze anys com si t'haguessis mort amb la pell tendra i les dents de perla i els ulls d'aigua lluent una mica verda sota copes d'arbres frondosos. I honour you Eliza, for keeping secret some things. Què hi ve a fer ara aquí Sterne és una manera mal dissimulada de dir que sóc una persona culta que llegeix Sterne. No he acabat mai un llibre seu. (p. 326)

El conte es converteix en un acte autoreferencial que (aparentment) posa en efecte el fracàs de la protagonista per narrar i per narrar-se a sí mateixa, si per comunicació s'ha d'entendre transparència. De la mateixa manera que fracassa la seva comunicació amb el metge, ja que no troba la combinació adequada, i la que es posa la fa sentir incòmoda i poc atractiva quan el que volia era seduir-lo. És evident, que el conte ha acabat tematitzant la narració del jo, o millor dit la impossibilitat de la narració del jo: *"I és veritat que jo sóc jo si jo no fos un altre"* (p. 324).

La impossibilitat de trobar el llenguatge adequat per a l'expressió de la seva identitat es relaciona amb la feminitat. Així ho insinua el quadre pintat per la protagonista que representa una senyora i que als ulls del metge és il·legible. Per Bieder aquesta confusió és primordial:

Hombre de ciencia acostumbrado a diagnosticar la condición del cuerpo humano, el médico sin embargo no logra identificar a la mujer representada en el cuadro. Lo que se le escapa no es solamente la identidad humana sino la representación de la condición íntima, la angustia invisible de la mujer.⁵

Com la narradora recorda, el lloc per a la dona en el món és de submissió i de secundarietat:

L'home és més savi que tot. Tot ell condicionat per fer viure al seu cervell. L'home rei, l'home tigre, l'home lleó. Home home. Si tot és home jo també sóc home. Però l'home és més perquè totes les costelles que té són d'ell mentre que la dona és feta d'una costella de l'home. La dona lligada a l'home vinculada a l'home costella arrencada de les seves costelles, ossos d'home tota home fosa desapareguda. (p. 323) ⁶

En aquest fragment l'ús del significat home com a terme genèric per la raça humana és criticat perquè deixa fora de la representació a la meitat femenina. Per això la narradora se sent alienada, se sent "un altre", un suplement, com s'ha sentit al llarg de tota la història. No existeix l'harmonia i la compenetració andrògina, diu la narradora, en el que sembla una al·lusió directe a Virginia Woolf: *"Una meitat femenina una altra meitat masculina. L'artista. I el complement: mitja poma encastada a l'altra meitat no sé pas que em pesco"* (p. 324). Virginia Woolf en *Una cambra pròpia*, proposa l'artista com un matrimoni entre contraris:

And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers preside, one male, one female; and in the man's brain, the man predominates over the woman, and in the woman's brain, the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually cooperating. If one is a man, still the woman part of the brain must have an effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilised and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. (A room of one's own p. 102)

Aquest és un dels fragments que més polèmica ha causat entre la crítica, però ara no entraré en la discussió si ha d'interpretar-se com una afirmació de la necessitat de la diferència sexual o com una evasió del problema. ⁷ En tot cas, pel que fa a la narració de Rodoreda,

la referència està en relació directa amb la impossibilitat de reconciliació entre els dos sexes, expressada com dues meitats incompenetrades: "mitja poma encastada a l'altre meitat", i on es torna a fer al·lusió a la història edènica de l'expulsió del paradís en què la dona és la culpable per haver menjat la poma prohibida.

Ben diferent és el conte "Una carta" en què tot al contrari es tematitza el triomf de la protagonista sobre la paraula. Seguint el suggeriment de Geraldine Nichols, que proposa una lectura que no sigui referencial sinó metafòrica ("Writers, Wantons, Witches", p. 178), la història posa en moció el poder amenaçador d'una dona que ha aconseguit el control sobre els significants. En aquest cas, la narració s'adreça directament a un metge però la protagonista, al contrari de la protagonista de "Paràlisi", és capaç de subvertir les relacions patriarcals de poder i superar la seva situació d'inferioritat amb el control sobre la paraula. La narradora, una dona madura potser més gran en edat que la protagonista de "Paràlisi", és també escriptora--el conte mateix és una carta--que intenta desacreditar-se i camuflar-se sota el seu discurs:

Senyor metge: no s'estranyi que li expliqui per escrit el que em passa. No s'estranyi que firmi amb un nom que no és el meu. Encara que faig mal fet de dir-li que no s'estranyi, perquè si no li digués que el nom amb què firmo no és el meu vostè no s'ho pensaria: però he de dir-li i no sé ben bé per què que no és el meu. (p. 186)

Aquesta ambigüïtat per fer saber al metge que, de fet, està parlant sota d'una identitat amagada és semblant a l'actitud de la protagonista anterior en què tampoc no deixava clar al narratori quin era la posició real de la narradora en relació a l'acte de narrar. Però en aquest cas, no és pas per debilitat, com semblava en l'anterior, sinó per fortalesa. La narradora assegura que li "costa d'escriure perquè la feina del camp no lliga amb el paper i la ploma" (p. 186), però com al llarg del conte s'anirà fent més evident, la narradora té una capacitat extraordinària per controlar el llenguatge, tant és així que aquest aspecte es converteix en el conflicte mateix de la història.

Per Nichols, "the line between thought and its materialization, or subject and object, is deconstructed, as is the line between male and female".⁸ La malaltia que la fa adreçar al metge es relaciona amb el control que pot exercir sobre la paraula per transformar-la en objecte. Nichols interpreta aquesta fortalesa com una transgressió: "She has assumed all the prerogatives of a man by the time her 'illness' declares itself, and yet she is still a woman: that is the 'mal' represented in this story".⁹ L'ambigüitat en aquest context del terme "mal" per referir-se al problema de la protagonista és, també com Nichols nota, expressament significativa; en tant que dona que ha aferrat les regnes del control de la seva vida i de la paraula, ha de ser malalta i mal alhora. Quan escriu al metge ella mateixa anomena la seva pròpia curació:

Em voldria lligar el pensament amb un cordill i estrènyer fort i escanyar-lo, o trobar algú com és ara vostè, que em cregués i volgués o pogués curar-me.

La seva curació passa pel control dels seus desigs. Quan una dona, sembla que aquest conte ens digui, ha transgredit les limitacions imposades pel discurs social, és a dir, ha efectuat el trencament que la protagonista del conte "Paràlisi" ajorna, es converteix en potencialment perillosa, una assassina latent, perquè desafia tots els esquemes de control de la societat. Una dona així ha de ser bruixa. Ara bé, si el poder de la seva ment és tant fort com la narradora assegura, serà bruixa si així ho pensa, i només es curarà si ho pensa, és a dir, si exerceix el seu poder. Així és com el conte acaba, en una aporia irresoluble. Ésser una bruixa, una dona que ha arribat a controlar la paraula és una transgressió que, en última instància desafia les intencions d'autorepressió de la protagonista.

En "Una carta", el discurs sobre la identitat no es presenta com a conflictiu, perquè la narradora escriu des d'una posició de control. No és pas així en "Paràlisi" on l'escriptura no ajuda el personatge a rescabalar-se de la seva situació d'insatisfacció. Tampoc no es pot deixar de tenir present els significats patriarcals del terme bruixa.

Quan la protagonista de "Una carta" s'autoanomena bruixa no fa sinó atorgar-se l'únic nom que es reserva per a la feminitat que s'escapa de les prescripcions socials d'una cultura que lleva qualsevol forma d'autoritat a les dones.

notes:

1. Vegeu *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, Barcelona, Empúries: 1994.
2. Tania Modleski, *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*, p. 66.
3. "La mujer invisible: lenguaje y silencio en dos cuentos de Mercè Rodoreda". *Homenatge a Josep Roca-Pons*. p. 93-94. En aquest article, Bieder fa una excel·lent lectura d'aquests dos contes (probablement dos dels més interessants de tota la producció contista rodorediana), i per tant, no m'entetindré a repetir-la. De tota manera, penso que la proposta de Bieder és en gran part seguida i ampliada en aquest capítol.
4. "La mujer invisible: lenguaje y silencio en dos cuentos de Mercè Rodoreda" p. 94.
5. "La mujer invisible" p. 93.
6. Aquesta al·lusió a la creació de la dona segons el *Gènesi*, és també present en una altra obra de l'autora *La plaça del Diamant*. Per una anàlisi d'aquesta referència, vegeu el meu llibre *La plaça del Diamant de Mercè Rodoreda* pàgines 23-24.
7. Dues de les postures contràries més emblemàtiques són les representades per Elaine Showalter a *A Literature of Their Own* i la defensada per Toril Moi a *Sexual / Textual Politics*.
8. "Stranger than Fiction" p. 38.

9. "Stranger than Fiction" p. 39.

Obres citades:

Bieder, Maryellen. "La mujer invisible: lenguaje y silencio en dos cuentos de Mercè Rodoreda." *Homenatge a Josep Roca-Pons*. Ed. Jane White Albrecht, Janet Ann DeCesaris, Patrici V. Lunn, i Josep-Miuel Sobrer. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, 93-110.

Casals i Couturier, Montserrat. *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. Barcelona: Edicions 62, 1991.

Carbonell, Neus. *"La plaça del Diamant" de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Empúries, 1994.

Modleski, Tania. *Loving with a vengeance*. Hamden: Archon Book, 1982.

Nichols, Geraldine Cleary. "Stranger Than Fiction: Fantasy in Short Stories by Matute, Rodoreda, Riera." *Monographic Review/Revista Monográfica* 4 (1988): 33-42.

Nichols, Geraldine Cleary. "Writers, Wantoms, Witches: Woman and the Expression of Desire in Mercè Rodoreda." *Catalan Riview* 2 (1987): 171-80.

Nichols, Geraldine Cleary. "Exile, Gender and Mercè Rodoreda." *Modern Language Notes* 101 (1986): 405-417.

Rhodes, Elizabeth. "The Salamander and the Butterfly." *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. Ed. Kathleen Mc Nerney and Nancy Vosburg. London and Toronto: Associated University Presses, 1994, 162-187.

Rodoreda, Mercè. *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62 i "La Caixa", 1979.

Rodoreda, Mercè. *Cartes a l'Anna Murià*. Barcelona: La Saï, n.d..

Rueda, Ana. "Mercè Rodoreda: From Traditional Tales to Modern Fantasy." *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. Ed. Kathleen McNerney and Nancy Vosburg. London and Toronto: Associated University Presses, 1994, 201-222.

Shaw, Valerie. *The Short Story. A Critical Introduction* London and New York: Longman, 1985.