

## LA OBRA DE MERCE RODOREDA

Mercè Rodoreda, muy posiblemente la novelista más importante de la literatura catalana moderna, ha alcanzado, bien entrada la década de los sesenta, una audlencia de público mayoritaria, con un número de ediciones de sus libros que resulta a menudo sorprendente, si tenemos en cuenta que su obra más decisiva, *La plaça del Diamant*, va ya por la edición número veintidós; pero también ha logrado un reconocimiento unánime por parte de la crítica, como lo demuestra el galardón que recientemente le ha sido concedido, Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (1980), y una proyección internacional, como lo prueba el hecho de que *La plaça del Diamant* haya sido traducida al ruso, y que una prestigiosa editorial alemana haya empezado a promocionar sus obras, situándola al lado de autoras de una indiscutible universalidad, como son, para citar tan sólo un par de ejemplos, Virginia Woolf o Doris Lessing. Todo ello puede hacernos pensar que Mercè Rodoreda es una novelista que ha iniciado su producción en una época reciente, y no, como sucede en realidad, en unos años ya muy alejados y anteriores a la guerra civil, que tan nefastos efectos produjo en el ámbito de la literatura catalana y que son bien visibles en el caso de nuestra autora, puesto que su vida, que fluye en íntimo contacto con su obra, se vio envuelta en unos acontecimientos históricos dramáticos que le impidieron continuar una vocación iniciada tempranamente y de forma muy prometedora.

En efecto, Mercè Rodoreda nació el año 1909 en Barcelona, concretamente en el barrio de San Gervasio, situado en la parte alta de la ciudad, un barrio que será recurrente en su producción y que, ligado a la infancia, se convertirá en un mito auténtico en una de sus últimas y más bellas obras, *Mirall trencat* (1974), ya que para Mercè Rodoreda la infancia fue una época fundamentalmente feliz al transcurrir en un clima amoroso y entrañable: hija única, sus padres la colmaron de atenciones y de afecto; en la pequeña torre vivía además su abuelo, profundo enamorado y conocedor de las flores, que inculcó a su nieta el amor por ellas; un amor que quedará plasmado

en numerosas páginas de las novelas de Mercè Rodoreda, ya sea a nivel meramente ornamental, ya sea enraizadas en su significado más profundo, puesto que las flores y posteriormente por asociación de ideas todo el mundo vegetal serán un símbolo recurrente de la felicidad. En el ambiente cálido de su infancia, y además profundamente catalán, Barcelona no era aún una ciudad bilingüe, y en su casa se leían los clásicos catalanes en voz alta, surgió la vocación literaria de nuestra autora como una superación de su soledad, ya que pronto, por imperativos familiares, dejó de acudir a la escuela; su vocación, además, surgió paralelamente a un gran auge de la literatura catalana, tanto en el terreno de la poesía —y bástenos citar los nombres de Carner y Riba—, como en el de la novela, balbuzeante todavía, pero lleno ya de esperanzas que la guerra había de truncar en flor.

Mercè Rodoreda pensó que la mejor manera de iniciarse en el mundo de la literatura era colaborando en la prensa, y de esta manera escribió artículos, cuentos la mayoría de las veces, para los periódicos más prestigiosos de aquellos años, y cabe señalar la importancia fundamental que tienen los cuentos en la producción de nuestra autora, tanto por su valor intrínseco —se trata a menudo de pequeñas obras maestras, construidas con la paciencia de un miniaturista— como por el hecho de anunciar un cambio de sentido en su evolución. El género, que no en balde ha sido denominado el laboratorio del novelista, permite, por su brevedad y variedad, tanteos y ensayos que si resultan, se pueden incorporar a la novela, ámbito que exige una seguridad y entrega total y sostenida. Simultáneamente a su dedicación periodística, Mercè Rodoreda publicó cuatro novelas, obras de aprendizaje, y que, por lo tanto, no ha incluido, al no reconocerlas como personales y acabadas, en sus *Obras completas* (1976), que se hallan en curso de publicación. De ellas ha dicho que cuando las escribió era muy joven, y también muy inocente, que tenía unas ganas fabulosas de escribir, y poca cosa más. *Aloma*, por el contrario, es la primera novela que acepta como suya, y de hecho el libro obtuvo el premio Crexells de 1938, el más prestigioso de aquellos años, por el que suspiraban todos los novelistas de la época, y que obtuvieron, tan sólo, los mejores de ellos. Mercè Rodoreda fue saludada al recibirlo como un prometedor, pero al mismo tiempo sólido valor de las letras catalanas. Sin embargo, si bien ha reconocido esta novela como su primera obra, al publicarla de nuevo, el año 1969, la ha vuelto a escribir totalmente, conservando, eso sí, la temática y ordenación inicial. El hecho demuestra la escrupulosidad y rigor de Mercè Rodoreda frente a su obra literaria y, evidentemente, frente

a su lector, que éste sabe agradecer en lo que vale en unos tiempos en los cuales la improvisación acostumbra a ser moneda corriente.

De todas maneras, *Aloma*, ya en su versión inicial, ligada, como es lógico, a la escritura de aquellos años, es una novela de gran perfección y muy trabajada—todos sus elementos, por insignificantes que parezcan, tienen una razón de ser, como preconizaba Flaubert, y están perfectamente trabados. La novela, además, una novela que podemos denominar para entendernos psicológica, apunta también cuáles serán las características de su prosa. Una prosa que será eminentemente poética y simbólica. Y es significativo notar cómo Mercè Rodoreda inicia su producción presentándonos a un personaje que se convertirá en entrañable, un personaje femenino, como lo son todos los de nuestra autora en esta su primera etapa, y que es además una adolescente. Y de esta manera, la pérdida de la infancia, el primer y crucial conflicto de la vida humana, se convierte en cierto sentido en el centro de la ficción. Ernesto Sábato ya apuntó que el novelista escribe sobre épocas clave de la vida humana, una de las más conflictivas queda ampliamente reflejada en *Aloma*. El hecho, si consideramos en conjunto la producción de Mercè Rodoreda, nos permite plantearnos la lectura de sus ficciones, considerándolas como una especie de autobiografía disfrazada, pero también enlazada, puesto que las novelas quedan abiertas. En efecto, Mercè Rodoreda nos ofrecerá a través de sus ficciones una visión del mundo ligada a una edad diferente cada vez, y que no hará más que ir progresando a través de una galería de personajes femeninos: *Aloma* o la adolescente; Natalia-Colometa, la protagonista de *La plaça del Diamant*, o la mujer que arrincona la juventud, para dejar paso a una madurez que es, en parte, una liberación; Teresa Valldaura, de *Mirall trencat*, o la mujer a la que vemos envejecer paulatinamente para morir al final de una novela que es la de la destrucción y de la muerte, y que, contrastando con las anteriores, es una novela cerrada. A pesar de las numerosas diferencias que separan estos personajes, asistimos a un proceso vital único: adolescencia, juventud, madurez, vejez y muerte. La vida en su esencia más pura, o mejor dicho, las diferentes personalidades y al mismo tiempo visiones del mundo que ésta al fluir crea, es el material básico de la ficción.

*Aloma*, que se mueve entre dos edades distintas, presenta una oposición irreconciliable, expresada también simbólicamente: la existente entre la infancia o felicidad—que la flor, símbolo universalmente reconocido, desde el folk-tale a Freud, pasando por Novalis—y el gato, o mejor dicho, gata, una gata a la cual el sexo destruye.

Se trata de una pequeña historia incluida al iniciarse la ficción y que se convertirá en una realidad al avanzar ésta, realizándose además un salto cualitativo (mundo animal/mundo del hombre), que demuestra así el trauma que el sexo representa en una adolescente inocente y soñadora, como lo es el personaje protagonista de la novela, trauma además muy ligado a una época determinada, en la cual el sexo era considerado como un tabú. La oposición será la figura retórica dominante en esta novela, pero también en todas las de Mercè Rodoreda, una oposición que irá evolucionando a lo largo de ellas, y que en esta etapa se centrará en la existente entre el hombre y la mujer; el primero, cargado de connotaciones negativas (egoísmo, sexualidad...); la segunda, con una carga quizá excesiva de bondad, inocencia... Una adolescente, en suma. No olvidemos, sin embargo, que, como ya hemos apuntado, es el punto de vista femenino el dominante a la ficción. Y cabe señalar, también, que son profundamente subjetivas. Progresivamente, al avanzar la vida, y, evidentemente, la edad de la autora, esta oposición dejará paso a otras, manteniéndose, sin embargo, esta figura como la dominante de sus novelas. Puesto que Mercè Rodoreda, como la mayoría de autores, gira siempre alrededor de un mismo tema. Roland Barthes señaló ya que la historia de un novelista es la historia de un tema y de sus variantes, mientras que en este mismo sentido, Ernesto Sábato piensa que las obsesiones de un novelista tienen sus raíces en zonas profundas del yo, y como más profundas, menos numerosas, «la más profunda pienso que es única y todopoderosa, es la que reaparece a lo largo de todas las obras de un creador verdadero, que escribe siempre sobre un único tema. No creo en los que escriben sobre muchos, seguro que son superficiales».

*Aloma*, sin embargo, fue publicada en un mal momento, históricamente hablando, ya que la guerra civil y el posterior exilio de Mercè Rodoreda cortaron de una forma dramática y drástica la continuidad de su producción. Refugiada en el sur de Francia, concretamente en el castillo de Roissy-en-Brie, juntamente con un grupo de intelectuales catalanes, pasó posteriormente a París, recobrando allí una cierta estabilidad que se quebró al ser invadida la ciudad por los alemanes. De esta manera, casi pasivamente, la novelista se vio envuelta en dos de los acontecimientos más desgarradores del siglo XX, la guerra civil española y la guerra mundial. La literatura, ante la magnitud de esos acontecimientos, hubo de ser relegada a un segundo término. En una entrevista que le hizo Baltasar Porcel, confesó

que escribir en estas circunstancias le parecía una ocupación espantosamente frívola:

La huida de París a pie, con algunos espectáculos alucinantes: incendio de Orleans, bombardeo del puente de Beaugency, con carros llenos de muertos... Dos años en Limoges, muriendo al día como aquel decía. Dos años en Burdeos, viviendo (...). No hubiera podido escribir una novela aunque me hubieran apaleado. Estaba demasiado desligada de todo, o quizá demasiado terriblemente ligada a todo, aunque esto pueda parecer una paradoja.

Hasta que este vivir angustioso y precario no se apaciguó y Rodoreda pudo recobrar la estabilidad económica y emocional, no volvió a la literatura de una forma regular. Pero en Ginebra, lugar rodeado de agua y vegetación, elementos imprescindibles de esta nueva etapa que podrá ahora emprender, volvió a escribir de una forma continuada. Ginebra fue su ciudad de residencia durante muchos años, y desde ella surgieron unas novelas que podemos denominar de madurez, tanto por el tema tratado, que se relaciona con esta edad, como por la seguridad que reflejan. Primeramente, y como intento de entroncar con su vocación de juventud, escribió un conjunto de cuentos *Vint-i-dos contes* (1958), libro que ganó el premio Víctor Català de 1957: «Era como si no hubiese escrito nunca —dijo nuestra autora—. Hice los otros (cuentos) sin saber dónde iba, por tozudez, por una especie de fidelidad a la vocación de mi adolescencia.» Lógicamente, el libro, de gran unidad temática, refleja, en cambio, una crisis de técnicas, y no podía ser de otro modo, puesto que habían transcurrido veinte años justos desde la publicación de su última novela. Veinte años repletos de acontecimientos que constituyen una experiencia decisiva para una novelista: guerra civil, exilio, guerra mundial... Pero veinte años, también, que se hacen sentir a la hora de ponerse a escribir y de enfrentarse con unos temas que, evolucionando con el paso de los años, son, sin embargo, tenaces. En *Vint-i-dos contes*, por ejemplo, hay algunos cuentos que reflejan la influencia de Hemingway, con su técnica característica, el behaviorismo, autor de la máxima actualidad en aquellos años y que interesó vivamente a nuestra autora.

Pero si *Vint-i-dos contes* es una obra importante dentro de la producción de Mercè Rodoreda, esto es debido a que en los tanteos de su escritura la autora efectúa un ensayo que se cargará de consecuencias para su producción posterior. Se trata del hallazgo de un tipo de escritura, que utilizando un término empleado por Barthes podemos denominar hablada, y que el crítico francés considera una de

las más audaces y revolucionarias del siglo XX, y que será el común denominador de los escritos de Mercè Rodoreda de esta etapa de madurez. Nos estamos refiriendo especialmente a tres cuentos: *La sang*, *Tarda al cinema* y *En el tren*. En los tres casos hay la supresión del narrador—un narrador presente e incluso omnisciente en *Aloma*—, una supresión que permite el desdoblamiento con el personaje, lo que Pouillon, el conocido crítico francés, denomina *visión con*, ya que a través de su palabra, siempre reveladora, se pone de manifiesto una determinada visión del mundo y de sus problemas. Se trata de una palabra que no puede ser contrastada, porque el interlocutor, al cual la crítica francesa denomina *narrataire*, es mudo, y de esta manera el subjetivismo, presente ya en *Aloma*, no hace más que exacerbarse de manera muy visible. La poeticidad, constante de la prosa de Mercè Rodoreda, evolucionará y nacerá ahora de la palabra de un personaje, perteneciente a las capas populares, como se da en los cuentos citados, joven o si más no ingenuo, que dejará transparentar en su palabra una determinada visión del mundo, a menudo *naïve*. Una palabra que es una recreación artística y depurada del nivel popular y que se convierte así en poética. Mercè Rodoreda empieza a recuperar a través de ella un tiempo y un país ligado a su infancia, su patria verdadera, como lo fue para Baudelaire, y que es la Barcelona inmediatamente anterior al conflicto bélico, una ciudad entrañable para Rodoreda, y hacia la cual dirige su mirada, ahora desde una perspectiva temporal y espacial lejana, que le permite de una forma lenta y paciente ir la convirtiendo, como un buen número de grandes creadores, en un mito; un mito que apunta tímidamente en *La plaça del Diamant*, pero que será una rotunda realidad en *Mirall trencat*.

Sin embargo, es *La plaça del Diamant* (1962) la obra clave de Mercè Rodoreda, considerada por la crítica como la novela más importante de la posguerra, y que es además el más rotundo *bestseller* de la literatura catalana moderna, que recientemente se ha convertido, también, en una obra cinematográfica. El personaje central de la novela continúa siendo un personaje femenino, Natalia, que al casarse con Quimet, el prototipo del hombre prepotente, presente ya en *Aloma*, cambia incluso de nombre para demostrar claramente la pérdida de identidad que sufre al tener relaciones con él, y se convierte en Colometa—título inicial de esta novela con el cual concurrió al Premi Sant Jordi, el más importante de la posguerra, y que, incomprendiblemente, no ganó—. De esta manera se demuestra la sumisión, e incluso la anulación, de la mujer, una mujer de una época y

características determinadas, con un tipo de hombre igualmente concreto, y la novela se iniciará con la temática global de *Aloma*. Pero el libro abarcará más vida del personaje, y su maduración, su hacerse plenamente mujer, se convertirá en el centro de la ficción —y por ello podemos denominar a esta etapa de madurez, tanto por su temática como por la plenitud de los recursos que demuestra poseer Mercè Rodoreda—. Pero la maduración del personaje irá ligada íntimamente a la historia de Cataluña, y éste es uno de los valores esenciales de la ficción: la vida de Natalia-Colometa no está en contradicción con la sociedad de su tiempo (esquema de la novela según Lukacs), sino que se funde en ella, las dos siguen un proceso idéntico. El pretexto de la novela, su punto de partida y su desarrollo posterior, es la focalización interna de un personaje femenino perteneciente a una colectividad concreta, el barrio de Gracia, un barrio eminentemente popular, que vivió con intensidad los acontecimientos políticos más relevantes de este período, y que fueron: la proclamación de la República, llena de esperanzas, y la guerra civil, que las cortó de raíz. Y de esta manera lo que es aparentemente una historia como tantas otras, «My dear, these things are life», reza el lema de la novela, se convierte en algo con un significado mucho más profundo. Siendo, también al mismo tiempo, un claro reflejo de la vida de Mercè Rodoreda, convertido hábil y sabiamente en ficción. De ella dijo su autora: «Es lo más alejado de mí, y es, también, donde estoy más presente. Es lo que se denomina *L'esprit de la lettre*.» Porque *La plaça del Diamant*, como toda gran novela, es una obra polivalente, que ofrece varias lecturas posibles.

En efecto, en un primer nivel de lectura es la historia testimonial de una mujer que pasa en su vivir, en su viaje por la vida, por distintas etapas vitales, por tres concretamente, que una escritura que se va diversificando denota claramente. Y así, los 17 primeros capítulos, de los 49 de los que consta la novela, describen la monotonía de una vida cotidiana, con unas preocupaciones que la misma narradora denomina *pequeñas*. Aparentemente no pasa nada, tan sólo los acontecimientos de una vida corriente (noviazgo, matrimonio, enfermedades, nacimientos...), pero a partir de aquí se va tipificando un momento histórico y/o social ya muerto desde la perspectiva de presente de la narradora, y evidentemente, también de la novelista. Una tipificación que se consigue con la evocación: a) de un tiempo de ceremonias, que rompen o refuerzan la monotonía de la vida de cada día (bendecir la palma el domingo de Ramos, ir a la fiesta mayor del barrio...); b) de unos objetos apa-

rentemente insignificantes, pero que descritos en sus rasgos más concretos tienen el poder de recrear una época en la cual eran corrientes («fogó de terra grisa lligat amb ferros negres», «sabatilles de quadrets de color de cafè amb llet»...); c) de lugares de la topografía urbana (Montjuïc, Parc Güell...), que en algún caso son únicamente característicos de esta época: el bar Monumental...; d) de una determinada concepción del mundo, plagada de supersticiones y errores populares, a menudo llenos de gracia, otras veces sorprendentes. De esta manera, un mundo en plena ebullición toma cuerpo a partir de la palabra de uno de sus componentes. Un mundo dominado por la comunicación constante entre la gente, y por ello lo que domina en esta parte de la ficción es la narración de palabras en forma directa e indirecta (dejando de lado la narrativizada, que es la más reductora). Pero esta vida corriente deja paso a otra en la cual las complicaciones aumentan considerablemente y se convierten en *grandes* (desde el capítulo XVIII al XXXII). Ahora los acontecimientos políticos ocupan un lugar principal, y frente a su magnitud, la vida personal tiene que ser relegada a un segundo término, principalmente por el marido de Colometa, Quimet, que vive con gran intensidad la proclamación de la República y la guerra civil. La vida se hace especialmente difícil y los personajes tienen que dar lo mejor de sí mismos: a menudo la vida, como lo harán Quimet y sus compañeros, ya que, como dice uno de ellos, «si perdem ens es borrarán del mapa». Se trata de un grupo de hombres anónimos, que forman, sin embargo, el verdadero tejido de la historia. Pero esta vida angustiosa tiene una contrapartida positiva, y es la maduración, a menudo sorprendente, de los componentes de este auténtico microcosmos. Maduración especialmente para Natalia-Colometa, la indiscutible protagonista de la ficción, que hasta ahora vivía encerrada entre las cuatro paredes de su casa—las casas simbolizan, en parte, la opresión de la mujer y son, juntamente con el jardín, los escenarios recurrentes de Mercè Rodoreda—, y debido a las dificultades económicas, tiene que salir fuera de ella a trabajar, y de esta manera se da cuenta de su situación de explotada dentro de la sociedad: explotada por el marido, por los hijos, por los señores de la casa donde presta sus servicios. Y decide rebelarse, su toma de consciencia es así evidente. Pero la vitalidad, la entrega madura que supone esta nueva etapa vital se corta drásticamente con la muerte del marido y de sus amigos en los distintos frentes de lucha. En estos capítulos de la narración, ésta se tiñe de un auténtico aliento épico, expresado preferentemente a través de un discurso narrativizado, que denota la esencial soledad



del personaje, y que se convertirá en mítico en la parte final, cuando con la pérdida de la guerra ha desaparecido también cualquier vitalidad.

En efecto, los últimos capítulos de la novela (XXXIII al XLIX) se remontan al mundo desierto de la posguerra de Barcelona—un mundo que Mercè Rodoreda ya no conoció, puesto que lo vivió en el exilio—. Ahora el nuevo marido de Natalia, el marido de la posguerra, Antoni, y debido a las heridas recibidas en el frente, será un impotente. Este es otro de los detalles fundamentales de una novela donde éstos abundan, y no en balde ha dicho Mercè Rodoreda que lo más importante de las novelas son precisamente sus detalles. De manera similar, Barcelona, tan minuciosamente descrita en su parte inicial, se convierte en un espacio brumoso e inconcreto. Así pues, vamos evolucionando del mundo cotidiano hacia el mítico, puesto que Natalia-Colometa, después de su aventura vital tan desoladora, trata de liberarse, buscando, por un lado, el aislamiento, y por otro, la inmersión en el mundo vegetal y animal, del cual se excluye radicalmente al hombre. Adquirirá, pues, unas raíces míticas: ahora paseará por parques y jardines indeterminados, pero gracias a ello universales, como lo es evidentemente todo mito. De todas formas, para poder vivir esta nueva vida, Natalia-Colometa tiene que procurar que el pasado, más vivo todavía que el presente, muera. Y es lo que intenta. Con un cuchillo en la mano vuelve a su barrio—a la plaza del Diamant, que es además el título connotativo de la novela, y que hace referencia al escenario que la abre y la cierra—, y gracias a un chillido desgarrador lo consigue. Un chillido que ha tenido que reprimir a lo largo de su vida de aceptación y sufrimiento callado, y que opera en la vida del personaje como una especie de catarsis. Todo ello efectuado a través de lo que Freud denomina sueño despierto, y que la escritura de la ficción refleja mediante un monólogo interior de carácter joyciano. Y a partir de este momento puede establecer la protagonista de la ficción un pacto con la realidad, que no es, a pesar de todo, cualitativo. La novela termina, pero al mismo tiempo, como es una constante en las de esta etapa, permanece abierta de una forma altamente esperanzadora: con la presencia de unos pájaros—el elemento alado es un símbolo de liberación muy arraigado, como veremos posteriormente, en la narrativa de Mercè Rodoreda— que «baixaven de les fulles, com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i es barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents». Donde este «contents» final parece abrir esta vida futura de una forma que se anuncia altamente esperanzadora.

Pero *La plaça del Diamant* es, como lo es toda la producción de Mercè Rodoreda, de una forma más o menos acusada o, mejor dicho, en una progresión creciente, una novela simbólica, que incluye en su universo de ficción una multitud de símbolos, dinámicos los unos, estáticos los otros, de entre los cuales sobresale uno, la paloma —y no en balde su protagonista se llama Colometa, es decir, pequeña paloma—, que es el «leit-motiv» de la novela. Primeramente la paloma es un animal cotidiano y concreto —descrito minuciosamente en todas sus variedades posibles—, que llega incluso a invadir la casa de Natalia, a quien su marido le ha cambiado el nombre tan sólo al conocerla por el de Colometa. En este momento de su vida la paloma, tal y como es descrita, es un símbolo claro de su vida de sujeción y de trabajo, pero también de vitalidad: de su vida con Quimet, ligada a un momento histórico conflictivo y dramático, pero esperanzador. Por eso la rebelión de Colometa, su toma de consciencia, se centra en la eliminación de las palomas, que son el símbolo visible de su opresión. Y por ello, de una manera plenamente significativa —y todo lo es en este universo de ficción perfecta y minuciosamente construido—, la muerte de Quimet, un prototipo de hombre determinado, coincidirá con la muerte de la última paloma. Pero con su muerte no desaparecerán de la vida de Natalia-Colometa, sino que, como su misma existencia, efectuarán una evolución significativa y se convertirán en seres bellos e inmateriales, casi angélicos, gracias a la imaginación y a la fantasía y, evidentemente, gracias también a su muerte. Se trata de símbolos que denotan la liberación, pero también la falta de fuerza, ligados a dos épocas de Cataluña, la Barcelona vital de antes de la guerra y la de posguerra, desolada e impotente, como lo será el nuevo marido de Natalia. Todos los detalles son, pues, plenamente significativos y contribuyen a crear esta sensación de plenitud y de obra redonda que toda la ficción respira. Una de las más definitivas de la literatura catalana contemporánea.

*El carrer de les Camèlies* (1966), la novela que publicó a continuación, es de hecho una continuación —y en este caso ganó el Premi Sant Jordi—, pero al mismo tiempo exasperación de la obra anterior, una exasperación que actúa como una liquidación de los procedimientos realistas hasta ahora utilizados. Efectivamente, la protagonista, Cecilia Ce, representa un caso límite de explotación de la mujer por el hombre por el hecho de tratarse de una prostituta. Sin embargo, ella también, a través de su periplo vital, de su hacer camino por la vida, conseguirá madurar, y de la situación de oprimida pasará a la de dominadora. Como Natalia superará plenamente su

inocencia inicial y se convertirá en un ser auténticamente adulto. Y para demostrarlo, un elemento alado, también, el ángel en este caso concreto, empezará a proliferar en su vida. Unos ángeles de gran variación que irán llenando y decorando la casa con jardín, que finalmente ha logrado adquirir. Y de esta manera la recuperación del jardín, ligada evidentemente a la de la flor, simboliza la felicidad, una felicidad propia de la infancia, pero que también se puede conseguir con la madurez, con el dominio de la propia persona y con la seguridad que ello proporciona. Y todo, como en *La plaza del Diamant* y en esta etapa, a través de la escritura hablada y a partir del recuerdo de un personaje femenino que nos cuenta su vida, ligada al mundo desolado de la posguerra. Un mundo desolado como lo es la vida solitaria y desarraigada de este personaje, que para evidenciar con claridad su peculiar situación es una niña que ignorará siempre quiénes son sus padres, una niña a la que encuentran un matrimonio a la puerta de su casa del carrer de les Camèlles, una calle que, como en el caso de la novela anterior, es el escenario inicial y final de una ficción que permanecerá abierta, porque la vida del personaje continúa fluyendo al acabarse la novela, cuando la niña extraña de su inicio se ha convertido ya en una mujer segura que vuelve para recordar su pasado al carrer de les Camèlles, donde inició su vida.

*Jardí vora el mar* (1967) es una novela ligada a esta etapa, pero proyectada hacia la que seguirá, y que estará presidida por el mito, las fechas de redacción y de publicación son harto significativas, ya que el libro fue iniciado en 1959 y concluido en 1960. Todo ello es bien patente en el tratamiento de la materia narrativa, ya que la historia principal—los amores trágicos de una pareja—no son narrados directamente por quien los vive, sino por un personaje inédito, pero cargado de sentido: un viejo jardinero que desde una perspectiva alejada los presencia; en definitiva, se trata de una especie de *voyeur*. Existe, por lo tanto, un distanciamiento opuesto al subjetivismo de las obras anteriores, y un punto de vista masculino, frente al femenino, preponderante anteriormente. A pesar de todo, se trata de un hombre viejo, tierno y afectuoso, que cuida con amor y solicitud el espléndido jardín de una casa de verano situada en un lugar indeterminado de la costa catalana, y que, por lo tanto, no tiene ningún punto de contacto con los hombres que presentaba anteriormente Mercè Rodoreda. Y de esta manera, junto al símbolo recurrente de la flor y del jardín, surge uno inédito y que conseguirá dominar en la etapa anterior, el agua, en este caso concreto el mar. Se trata de un símbolo de probada universalidad, ligado a la muerte, pero tam-

bién a la infancia, y que fue muy utilizado por los simbolistas. Y también por Poe, autor que ha frecuentado Mercè Rodoreda, y que admira profundamente. Ahora bien, al no ser ya los personajes niños, esta recuperación de la infancia que el agua simboliza tendrá que pagarse a un alto precio. Con la muerte. Una muerte a menudo mucho más poética que la vida al ir ligada a la supervivencia, con un tema inédito y siempre sugerente: la metamorfosis. El mito se irá apoderando de los universos de ficción creados por Mercè Rodoreda a partir de unos personajes que, como ella misma, empiezan a envejecer.

Y si hemos apuntado la importancia fundamental de los cuentos en la evolución de Mercè Rodoreda, la veremos una vez más en este caso concreto. Ahora bien, si hay evolución, cosa que equivale a vitalidad, hay siempre en la producción de nuestra autora una absoluta fidelidad a unas obsesiones que son constantes a lo largo de su obra. Y *La meva Cristina i altres contes* (1967) es una prueba bien palpable de ello. Una prueba que constituye una de las aportaciones más bellas y sugerentes de Mercè Rodoreda a la literatura catalana moderna. El personaje que hasta ahora nuestra autora enfrentaba a una sociedad y/o tiempo histórico que lo condicionaba, se encuentra ahora frente a un mundo inédito: la Naturaleza, con mayúscula. Es decir, no meramente un paisaje, sino también los animales que lo pueblan y los astros que lo presiden, o sea un universo total. Total y prodigiosamente vivo, y que puede, en un momento determinado, llegar a apoderarse del personaje. Surge a partir de aquí un tema siempre inquietante, el de la metamorfosis, apuntado tan sólo en algunos cuentos (*Una fulla de gerani blanc, La gallina...*), pero que es una palpable realidad en otros (*La salamandra, El riu y la barca...*). Y al tratar de este tema se nos impone una inevitable comparación, la de Kafka, maestro en el tema. Pero cabe señalar que si la metamorfosis en el autor checo es la representación de la muerte, en el caso de nuestra autora significa la pervivencia o reabsorción en la naturaleza viviente, con la posibilidad de una vida de mayor plenitud que la que hasta ahora se ha llevado. Las heroínas rodoredianas que se movían en un mundo cotidiano y concreto, preferentemente en lugares característicos de la topografía de Barcelona, que además daban título a las novelas, empiezan ahora a caminar por espacios abiertos e indeterminados, poblados por una rica vegetación y presididos por el agua, que adopta las formas más variadas posibles: río, mar, lluvia...; su narrativa avanza de esta manera por los caminos siempre universales del mito y abandona el realismo más o menos simbólico que



Mercè Rodoreda



Dos fotogramas de la película *La plaza del Diamante*

hasta ahora había cultivado. Las novelas cambian radicalmente de estructura, y de abiertas pasan a ser cerradas, ya que, por una parte, el mito se relaciona con la etapa de vejez, y, por consiguiente, con la muerte—los personajes son hombres o mujeres, indistintamente, ya que con el paso de los años el trauma sexual, la oposición entre los dos sexos, parece haberse borrado—; pero, por otro lado, Mercè Rodoreda no trata de reflejar el mundo de manera más o menos fidedigna, sino de crear mundos autónomos y autosuficientes, que no tengan posibilidad de pervivencia una vez concluida la ficción, ya que son únicamente obra de su paciente creadora—y pensemos en este sentido en otro ejemplo ilustre, en Gabriel García Márquez y en sus *Cien años de soledad*—. Así pues, si hasta ahora las relaciones se establecían entre el hombre y la mujer, considerados siempre como antagónicos, o bien entre la mujer y la realidad circundante, casi siempre imposible de dominar, y casi siempre, también, causante de frustración, a partir de este libro de cuentos se establecerán entre el personaje y un mundo universal y abierto; un mundo sin datación posible, ya que el mito tiene el poder de sustraernos del tiempo histórico y de lanzarnos, en cambio, hacia el Gran Tiempo, dentro de un espacio de plenitud imposible de medir. La poeticidad y el subjetivismo no hacen más que exasperarse, y la visión del mundo que se nos ofrece ahora, a partir de una edad determinada y libre de condicionamientos de cualquier tipo, es profundamente sugerente y nace de una manera preferente de una imaginación de gran riqueza que la autora, sin embargo, mantiene bajo un control riguroso; el prodigio de esta manera tiene que someterse a unas leyes inflexibles, constantes y de gran rigor para poder producirse.

Esta nueva manera de mirar la realidad, de vivir la vida, y como consecuencia directa de concebir la novela, la incorporará Mercè Rodoreda a una ficción de gran ambición, *Mirall trencat* (1974), que marcada por el mito se convertirá en algo mucho más inquietante de lo que a simple vista parece: un amplio *roman-fresque* de la vida de una familia de la burguesía catalana. Aparentemente, pues, se trata de una especie de saga familiar, muy distinta debido a su complejidad y barroquismo de las obras anteriores. Esta vez nuestra autora, como si de un demiurgo se tratara, crea al iniciarse la ficción un universo de gran fastuosidad que aniquilará completamente al concluirse la novela. Nada, por lo tanto, de la obra abierta, aparentemente sencilla y lineal de las etapas anteriores, sino decididamente enrevesada, fastuosa y cerrada. El espejismo, el bello espejismo de *Mirall trencat*, desaparece completamente al concluirse el universo de ficción con su última línea.

De todas maneras, en esta ficción continúan presentes e igualmente antagónicos los dos mundos recurrentes de las novelas de Mercè Rodoreda, con los dos escenarios que los engloban. Se trata evidentemente del mundo de los adultos contenido en la casa, en este caso una casa magnífica, una torre espléndida situada en el barrio de San Gervasio—el barrio recurrente de la vida y la obra de Rodoreda, ya que en esta autora las dos fluyen en íntimo contacto. Pero también del de la infancia, contenido en un jardín igualmente fastuoso, poblado de árboles majestuosos y generalmente connotativos de inmortalidad, y de pájaros exóticos; pero de todos estos elementos sobresale uno por su gran importancia dentro de la novela: se trata del laurel, que adquiere casi la categoría de personaje y que es, además, el lugar escogido para una especie de ritual, para la Inmolación, y posteriormente inmortalidad, de una niña, María, que se convierte, así, en la auténtica heroína de la ficción, con una categoría que la acerca al mito.

Efectivamente, hay en *Mirall trençat* dos mundos contrapuestos, el de los niños y el de los adultos; unos adultos que arrastran todos ellos una vida de frustración que tan sólo queda mitigada por el recuerdo, siempre más vivo que el momento actual, y también de mayor plenitud y felicidad. Y por ello *Mirall trençat*, la novela de la vejez y de la muerte, la más bella formalmente de Mercè Rodoreda, es también la más desolada, la más decadente. Porque estos personajes, desde la privilegiada perspectiva que dan los años, por una parte, y por el hecho de pertenecer a un nivel social alto, por otra, no hacen más que reflexionar, que dar vueltas a su vida, a su pasado, en vez de vivir, como lo hacían las anteriores heroínas de nuestra autora, que llegaban a menudo a un auténtico viaje *au bout de la nuit*. Lógicamente ahora las meditaciones de unos personajes en general viejos versarán preferentemente sobre el paso del tiempo, de un tiempo que en su paso nos hace extraños, extranjeros a nosotros mismos. Se trata, en definitiva, del clásico tema del *Ubi sunt?* De todas estas meditaciones llenas de desencanto nace lógicamente un sentimiento de fracaso, de profundo desaliento. Las reflexiones, además, por el hecho de estar desdobladas en múltiples personajes, tienen un carácter de universalidad. Una frase de Eladí, un *dandy* abúlico y displicente, uno de los personajes de este rico universo de ficción, parece resumir de manera harto elocuente el sentir de todos ellos: «La seva vida, potser sí que era una vida trista, però no son tristes totes les vides es visquin com es visquin?»

El mundo de los niños, en cambio, es un mundo bello y ellos tienen clara consciencia de este hecho y por ello exclaman: «El món



dels grans era un món lleig.» Este mundo, un mundo lleno, sin embargo, de ambigüedad, quedará truncado, como es norma de las ficciones de Mercè Rodoreda, con el conocimiento del sexo, un sexo que, como sinónimo de prohibición que es, rompe el mundo total, armónico y unitario de la infancia. Su conocimiento expulsa del paraíso infantil a unos niños que, en el mismo momento, dejan de serlo. Y éste es, además, el motor de la tragedia y del hundimiento progresivo del universo familiar y, en consecuencia de la novela. Porque uno de los componentes del triángulo Infantil, María, el más lúcido e inocente de los tres, sabe perfectamente lo que quiere: no dejar su infancia, aferrarse a ella, aunque tenga que pagarlo muy caro: con su propia vida. Y en compensación a este gran sacrificio—casarse desangrándose en el laurel—obtendrá la inmortalidad que va ligada al hecho tanpreciado de permanecer para siempre en el jardín, símbolo de su infancia. Y de esta manera la Infancia se convertirá en un mito. María se transformará en el arquetipo del niño-el niño laurel. «El mitotipo del niño—según Kerenyi—es el estado solitario del niño, en esencia huérfano, pero, a pesar de todo, en su casa en el mundo original donde es amado por los dioses.» Pero, con el fluir de la vida, la infancia no hace más que crecer, que magnificarse o mitificarse, para decirlo con una sola palabra. «Una infancia que no cesa de crecer», escribe Bachelard—posible modelo de los símbolos de Mercè Rodoreda en esta etapa—, «este es el dinamismo que anima los sueños de un poeta cuando nos hace vivir una infancia, cuando nos sugiere revivir nuestra infancia.»

Y si *Mirall trencat* es una novela realista en su primera y segunda parte, a partir de la tercera, que corresponde a la muerte de María, ya no lo es tanto y en ella empiezan a dominar los elementos fantásticos. Porque dos personajes del universo de ficción, dos personajes femeninos, que son, además, los que a lo largo de su vida más se han fundido con el universo vegetal, siempre tan sugerente en esta etapa de la narrativa de nuestra autora, no morirán del todo. María, como niña que es, permanecerá en el jardín al suicidarse en el laurel; mientras que Teresa, su abuela, al morir debido a los años y la enfermedad, permanecerá viva en la casa, preferentemente en su habitación donde ha transcurrido la mayor parte de su vida; ambas, pues, serán las heroínas de la ficción, pero también unos fantasmas, que con su presencia cuestionarán el realismo hasta ahora dominante en la novela. Pero al terminarse *Mirall trencat*, este universo eminentemente de ficción no permanecerá abierto, sino que, a diferencia de los anteriores, se cerrará de una forma total y definitiva. El elemento alado que aparecía como una esperanza final de las ante-

riores novelas, será sustituido por un animal subterráneo y repugnante que, además, se consumirá entre las llamas: se trata, en efecto, de una rata de grandes dimensiones. De esta bella fabulación nada quedará en pie.

Significativamente un tiempo determinado va marcando de lejos el fluir de la historia. Porque esta novela se inicia a finales del siglo pasado y concluye al finalizar la guerra civil. Una guerra civil que decretó la muerte de un tipo de vida, de un mundo, en definitiva, que es el que vivió de manera entrañable nuestra autora en Barcelona, y más concretamente en un barrio, el de San Gervasio, que es el escenario único y absoluto de la novela, donde viven encerrados, como si de una torre de marfil se tratara, todos los personajes de la ficción. De esta manera el barrio, ligado a un tiempo histórico determinado y a una edad de la vida humana, la infancia, se convierte en un mito auténtico. Puesto que en *Mirall trencat* hemos asistido a una lúcida recuperación de este primer período de la vida a través de la muerte voluntaria, del suicidio; un suicidio que había sido siempre una tentación en las heroínas de nuestra autora, pero nunca una realidad, como lo es en este caso. Se desarrolla, pues, en la novela la concepción rilkiana del niño como escogido, como aquel que ve y que conoce. Y si Kerényi insiste en la relación agua-niño, el agua es de hecho el elemento fundamental de *Mirall trencat* y el lugar donde se producen todas las muertes —la de Bárbara, una artista; la de Jaume, un niño, y la de María, que se suicida lanzándose sobre un laurel, que es, sin embargo, «como un mar»—. Y así se desarrolla en este universo de ficción una verdadera religión de la infancia, relacionada de una manera estrecha y casi inconfundible con la muerte. El tratamiento mítico se reservará, por lo tanto, para la infancia, y se eliminará de una vida que ha demostrado ser, a lo largo de las ficciones de Mercè Rodoreda, sinónimo de frustración. Con *Mirall trencat* nuestra autora pone término a una larga etapa de su producción, la que ha tenido la vida como alimento básico de la novela. Pero ahora se abre paso otra en la cual la imaginación, la fantasía —una varita mágica según notó con extraordinaria agudeza Carles Riba, y de hecho no es otra cosa—, ofrecerá otras nuevas oportunidades, unas oportunidades nuevas y sugerentes. Mercè Rodoreda demuestra, pues, su gran vitalidad, su búsqueda constante de nuevos caminos para su producción literaria. Ahora dejará correr libremente una imaginación que hasta ahora mantenía bajo un control riguroso.

Y, como es norma en la producción de nuestra autora, es de nuevo un libro de cuentos, *Viatges i flors* (1980), el que señala este cambio de orientación, un cambio que dará paso a una novela, en apariencia,

muy distinta a las anteriores, *Quanta, quanta guerra* (1980). Mercè Rodoreda en el libro de cuentos parece hacer suya una frase del gran romántico Hoffmann en la que éste viene a decir que el hombre no quiere, a ningún precio, satisfacerse únicamente de nuestro universo y se lanza a un viaje por pueblos extraños, o bien descubre flores insólitas gracias a su inventiva, pero también a su voluntad solitaria y orgullosa de divinidad. Ahora, por lo tanto, las flores no serán ni corrientes (*Aloma*) ni espléndidas (*Mirall trençat*), sino que nacerán única y exclusivamente de la fantasía de nuestra autora, que se convertirá de este modo en su única y paciente creadora. De manera parecida acaecerá con los pueblos. Estos carecerán de referente real y, situados en lugares lejanos e inconcretos, tanto en el tiempo como en el espacio, se transformarán en míticos. Mercè Rodoreda parece suscribir el credo romántico —es de hecho una gran admiradora de los poetas ingleses y alemanes románticos—, ya que éste puede resumirse en un postulado único, el de un pensamiento subjetivo verdadero en sí mismo, de una interioridad sin medida posible, que por el hecho de no reclamar ninguna prueba ni control devuelve al hombre el sentimiento de la propia divinidad y le permite recuperar la infancia perdida. Esta infancia alrededor de la cual siempre da vueltas la narrativa de Mercè Rodoreda.

«Viatges a uns quants pobles», la primera parte del libro, tiene como hilo conductor el viaje de un hombre por 19 pueblos, todos ellos singulares a pesar de sus diferencias, y surgen así pueblos crueles, tiernos, tristes, macabros... Mercè Rodoreda demuestra la diversidad de registros de su prosa, a través de un estilo tan profundamente personal que se ha vuelto inconfundible. Los protagonistas de estas narraciones no son ya los hombres, sino los pueblos, lugares siempre insólitos y singulares, mientras que los hombres se caracterizan por un gregarismo a menudo agobiante. «Flors de debó», la segunda parte, tiene unos rasgos similares a los de la primera y en ella nace una flora insólita, a menudo revestida de una categoría especial, y acompañada de una fauna igualmente singular y de nombres muy sonoros. Pero estas flores, sorprendentes por su aspecto, lo son también por su comportamiento, un comportamiento que es casi humano. Mercè Rodoreda, a partir de los pueblos y flores evocados, consigue que nazcan en el lector los sentimientos más variados y sutiles posibles: el miedo, la ternura, la tristeza..., es decir, los ritmos fundamentales de la vida humana, recreados ahora a partir de una fantasía extraña y sugerente. Y en este caso, como a lo largo de toda su narrativa, el sentimiento reviste más importancia que el pensamiento y es el motor principal de la fabulación. Todo ello posibilitará

la creación de un universo novelesco de una rara densidad y de unas características distintas a las de sus ficciones anteriores, *Quanta, quanta guerra*.

En efecto, Mercè Rodoreda hace que el protagonista de su novela sea un chico joven, Adrià Guinart, «amb la llet als llavis, que com als poetes tot el que veies el delxàs sorprés», pero notemos que se trata de un adolescente y, por el hecho de serlo, de un inocente. Nuestra autora ha declarado su predilección por este tipo de personajes, como lo demuestran todas sus heroínas. Sin embargo, la estructura de la novela continúa siendo la misma, la del *Bildungsroman* o de aprendizaje de la vida que había caracterizado la etapa de madurez. Ahora bien, si anteriormente la consecución de la madurez se realizaba a través de un viaje imaginario y común a todos los mortales —el paso de los años, la propia vida—, en este caso se trata de un desplazamiento real, de un auténtico viaje con todo lo que ello comporta. Y, de hecho, el viaje como aprendizaje de la vida y en consecuencia como estructura narrativa es una constante literaria de gran tradición: pensemos tan sólo en la *Odisea* de Homero o en *Hyperion* de Hölderlin. Y de esta manera la transformación de este adolescente en adulto se realizará en un tiempo especialmente breve. Efectivamente, el personaje, con la guerra como telón de fondo, tendrá que enfrentarse a unas situaciones que son, a menudo, límite. Porque a lo largo de un viaje que es casi siempre nocturno y misterioso, presidido por la luna y envuelto por la niebla, Adrià topará con una multitud de personajes que tienen como denominador común su singularidad, por un motivo u otro todos lo serán, y así descubre a hombres grotescos, patéticos, ridículos. A menudo crueles. Se trata de una humanidad realmente sorprendente, a menudo insólita, siempre poco convencional. Pero también descubrirá el amor al conocer a Eva, una muchacha que, como él mismo, corre en pos de su libertad y que morirá en unas circunstancias especialmente dramáticas. Porque *Quanta, quanta guerra* es una novela profundamente desolada al poner al descubierto la insolidaridad, la crueldad y la rudeza que presiden las relaciones humanas. Además nos presenta la soledad radical del hombre en el mundo por una falta total de comunicación y de comprensión existente entre los seres humanos.

Y veremos que Adrià, sin culpa aparente, sin participar mínimamente en la guerra que circula a su alrededor, con la presencia obsesiva de muertos, más entrevistados que no vistos y que son, en definitiva, una especie de iceberg cargado de eficacia para presentarnos los horrores de la guerra, es constantemente apaleado, constantemente maltratado; pero es solamente al final de su viaje cuando descubre su

error: la insolidaridad con los suyos. Y entonces siente vergüenza: «D'haver fugit de la guerra com qui fuig de la pesta, sol, sempre sol amb mi mateix, vergonya de no haver defensat alguna cosa, sense saber quina cosa era, però que havia d'haver defensat com tants i tants.» Adrià volverá a su casa, pero ya no será el muchacho inocente que había salido de ella, sino que irá acompañado para siempre por una enfermedad incurable del alma. Ha descubierto qué es en realidad la vida y que al final de ella nos aguarda, inevitable, la muerte.

Con *Quanta, quanta guerra* Mercè Rodoreda demuestra que sabe evolucionar de una manera incluso sorprendente, pero al mismo tiempo permanecer fiel a sí misma, al presentarnos, como siempre a lo largo de su narrativa, que el hombre, en este caso Adrià Guinart, es la medida de todas las cosas, que nada fuera de sí mismo tiene existencia posible. Profundo humanismo, pues, el de nuestra autora, que sabe demostrar que el hombre es la única realidad auténtica de este mundo, la única incuestionable. Pero sobre todo Mercè Rodoreda demuestra su portentosa capacidad de fabulación, su investigación constante, a través de una escritura que se va adecuando con una sabia movilidad a los temas tratados, por variados que éstos sean. Una escritura aparentemente sencilla, pero rica y sugerente, que es una de las creaciones de lenguaje más bellas y originales de la literatura catalana de todos los tiempos.

CARME ARNAU

Dr. Ferrán, 12, 6.º, 2.º  
BCN - 35